التشكل الدلالي

في رواية السمك لا يبالي

الدكتورة

فريزة أعمر رافيل







التشكل الدلالي
في رواية السمك لا يبالي
لـ "إنعام بيوض"

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2012/12/4567)

رفيلة، فريزة اعمر

التشكل الدلالي في رواية الصمت لا يباع لـ انعام بيوض / فريزة اعمر / عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع 2012

( ) ص.

ر.إ.: (2012/12/4567).

الواصفات: / القصص العربية/النقد الأدبي

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-555-90-0



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله - مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس: 5353402 6 962+ - خلوي: 95667143 7 962+
ص.ب: 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

التشكل الدلالي

في رواية السمك لا يبالي

لـ "إنعام بيوض"

الدكتورة

فريزة أعمر رافيل

الطبعة الأولى

2013م – 1434 هـ

إهـــــــــداء

إلى التي رحلت عني فتوقف زماني عند الفراق وكانت طعنة حزن واحتراق

"أمي "رحمها الله وأسكنها فسيح جنانه

إلى"أبي" أطال الله في عمره.

إلى أختي الكبرى حاذي نجاحي.

إلى إخوتي،وكل أفراد عائلتي.

إلى زوجي، وعائلته الكريمة.

إلى كل أساتذتي وزملائي.

الفهـــرس

الفصل الأول

الفصل الثاني

دور المتعاليات النصية في الحركة الدلالية

مقدمــة

تعد الرّواية أقدر الأجناس الأدبية تعبيرا عن الواقع، وأكثرها استيعابا لمختلف قضايا الوقت الراهن، فقد أصبحت منذ نهاية القرن الماضي المجال الأوسع للتجديد الفني الذي تقترب منه الدراسات النقدية قصد قراءته ومكاشفته، كما عرَّف هذا الجنس اهتماما بالغا في الوطن العربي مع بداية الستينيات؛ ومحاولة لاستكمال صرح الرواية وتنويع محاور كتاباتها، فقد تشعبت مواضيعها المعالجة، وتبنت تقنيات جديدة في الكتابة، كما تكاثفت الأبحاث وتعددت الدراسات المهتمة بها، لكونها الجنس الأكثر ثراء وغنى من الناحية الدلالية والفنية، إذ تحمل في طياتها أكثر من دلالة واحدة، ما جعلها تستوعب أكثر من قراءة، وتنفتح على أفق للتلقي والتأويل، مخترقة مجالات أخرى كالسينما والمسرح بعدما كان النقد الروائي يعاني القراءة الأحادية التي لا تتعدى أفق البحث عن المعنى المعجمي لدال الواقع الذي تستنسخه الرواية.

ولكي يصبح النص مقروءا يجب أن يمتلك سلطة تجعله موضوعا للقراءة، التي تقوم بتحديد مرجعيته الأدبية المؤسسة عن طريق اللّغة، بانتظامها على مستوى نسق من العلاقات المتداخلة والمتماسكة لبناء النص، وتشكل دلالته العامة، فلم يعد النص الروائي نقلا للواقع المعيش، إنّما تتحدد قدرته الأدبية من خلال خلق فاعلية التأثير لدى القارئ ومشاركته في صنع الأحداث؛ ولأنّ الكتابة الروائية كتابة إشكالية، لكون النص يحمل في طياته مجموعة من الأطروحات الدلالية المكثفة، فإنّ القارئ يحتاج إلى أدوات منهجية وقرائية تؤسسه لاختراق تماسك بنيته، وتفكيك وحداته، للبحث عمّا يريد النص قوله، وهي الإشكالية التي طالما لازمت نقد النص الأدبي، والمتمثلة في محاولة القبض على الدلالة وكيفية تتبعها واستكشافها من قِبَل القارئ عبر فضاء نسيجه اللغوي.

كل هذا الطرح حول نص الرّواية قادنا إلى طرح إشكالية تتمحور في الأسئلة الآتية:

- كيف ساهمت البنية السردية في خلق دلالات نص الرواية؟ وما هي العناصر المسؤولة عن ذلك؟

- وفق أي إستراتيجية خطابية تتمظهر الدلالة على طول التركيب السردي؟
- وما هي حدود القراءة التي يمنحها لنا النص السابق في النص اللاّحق؟

وقد خصصنا هذا البحث لتتبع كيفية تشكل الدلالة في رواية "السمك لا يبالي" للكاتبة الجزائرية "إنعام بيوض"، واختيارنا للمدّونة المذكورة مرده لما يميّزها من قيمة بنائية لغوية ودلالية سواء من حيث تقنية أسلوبها المعتمد في تقديمها للحدث الروائي، أومن خلال الإستراتيجية التي تتبناها في خلق دلالة النص، وذلك من خلال قراءة ما تمنحه لنا البنية السردية، وعن طريق تتبعنا لتنامي الشحنة الدلالية، وطريقة اشتغالها، باعتبارها مفتاحا أساسا للولوج إلى داخل النص، وخلفية يُستنَدُ عليها من أجل إضاءة محتواه.

ويندرج عملنا ضمن المقاربة "السيميائية"، التي تهتم بتتبع حركة إنتاج الدلالة ومحاولاتها لكشف نظام العلاقات القائمة بين وحداته وكيفية تجلي الدلالة. فقد تم الاعتماد على بعض الأطروحات السيميائية التي جاء بها "ألجيرداس جوليان غريماس"(Algirdas Julien Greimas) لاسيما تلك التي أشار إليها في كتابه الشهير "الدلالية البنيوية"(Sémantique Structurale) وهو أول ميثاق في الدراسات السيميائية يكشف فيه عن الدلالة في مستواها السطحي والعميق، وكيف تتجلي في النص الذي يتضمن كلا من المستوى السردي والخطابي. وقد حاولنا استغلال المفاهيم النظرية لصياغة إجراءات وآليات تناسب الدراسات التطبيقية المناسبة للمدونة التي نحن بصدد دراستها.

إنّ الاعتماد على أطروحات "غريماس" لم يمنعنا من الرجوع إلى غيرها من الدراسات المهتمة بالخطاب السردي، كأعمال "جرار جينت"(Gérard Genette) الذي صاغ إجراءات تطبيقية ومنهجية أفدنا منها في دراسة المتعاليات النصية، والنص الموازي (المناص)، كالعنوان بصفة خاصة. إضافة إلى تنظيرات جوليا كريستفا" (Julia Kristeva) حول موضوع التناص، كما كانت لنا العودة إلى ما جاء به كل من "جماعة إنترفرن" (Groupe D'entrevernes) وكذلك أعمال باحثين في مجال الدلالة وتحليل النص السردي كأعمال سعيد يقطين حول التعلق النصي. ولكي يكون هناك تناسب بين المنهج وموضوع المدونة، فقد

صيغ المنهج انطلاقا من فكر أعلام المدرسة الفرنسية ومصطلحاتها، وكذا أعمال الباحثين العرب، واعتمدنا الترجمة المغاربية للمصطلح الغربي في مجال السيميائيات السردية.

وما دامت المذكرة تسعى إلى إبراز كيفية تجلي دلالة النص، وطريقة نمو الدوال المشحونة بالدلالات المستلهمة من اختلاف الرؤى الناتجة عن النصوص السابقة التي يتفاعل معها النص الحاضر في المدونة، فقد قسّمنا البحث إلى مقدمة وفصلين وخاتمة.

قمنا في مقدّمة البحث بعرض عناصره وبنياته والإشارة إلى الأطروحات والإجراءات التطبيقية المُعْتَمَدِ عليها.

أماّ الفصل الأول الموسوم "الحركة الدلالية للمسار السردي"، فقد ركزنا في المبحث الأول منه على المسار السردي، واستخراج العلاقات السطحية التي تقيمها الفواعل للحصول على موضوع القيمة، وفاعلية البنى العاملية التي تجسدها حركية الفواعل؛ وخصصناه لبلورة البنية السردية من خلال أفعال الذوات داخل الخطاب وهي اشتغال الفواعل، وجدلية التقارب/ التنافر، وهما خاصيتان أحالها خطاب الرواية القائم على البنية الصدامية والتنازع بين الفاعلين الأساسيين"نور" و"نجم" على موضوع القيمة المتمثل في تحقيق الحب والاستقرار، واعتبار الموروث الاجتماعي عاملا يحاول دائما عرقلة مسار الفاعل، وكيف تسعى الشخصية المحورية عن طريق تكثيف أفعالها إلى محاولة تحقيق الوصل بموضوع القيمة. أما المبحث الثاني الموسوم بـ"تمظهر الصور الخطابية " فسوف نحاول قراءة الدلالة القائمة على مستوى اللّغة والخطاب والصور الخطابية المنتجة لدلالة النص، وكيف ساهمت الأفضية المختلفة والمتباينة في خلق الوحدات الدلالية للنص.

بينما قسمنا الفصل الثاني الموسوم بـ"دور المتعاليات النصية في الحركة الدلالية" إلى مبحثين، حيث تطرقنا في المبحث الأول إلى عناصر المناص أو الموازي النصي أي العناصر المحيطة بالنص كجزء متفاعل مع متنه والمساهمة في إضاءة دلالاته، وقد ركزنا على العنوان، لما يحمله من قيمة دلالية وحضور سيميائي داخل الرواية، كما عالجنا العناصر الأخرى للموازي النصي كفضاء الغلاف واسم الكاتبة واللوحة والمؤشر الأجناسي، باعتبارها عناصر مساهمة في بناء دلالة النص.

الفصل الأول

الحركة الدلالية للمسار السردي

تمهيد:

يشتغل النص باعتباره رسالة يوجهها المؤلف إلى القارئ كواسطة بين المرسل والمرسل إليه داخل الخطاطة التواصلية كما حددها "جاكبسون Jakobson":

سياق

مرسل ← رسالة ← مرسل إليه [1]

اتصال

سنن

ولأنّ البحث عن الدلالة لا يظهر لنا من أوّل قراءة نسجلها على نص المدونة، إنّما تتدخل في إنتاج دلالته مجموعة من الفواعل المشتغلة على مدار النص، والمتحركة على أفضية متفاوتة يحكمها نظام اللّغة الفنيّة لكون «النص اللّغوي، أي نص مهما كانت طبيعته فإنّه عبارة عن نظام من العلامات التي تمتد بينها علاقات مختلفة وكلّما غيّرنا موقعها داخل النسق اللغوي تغيرت دلالتها»[2] فإنّ ما يستوقف انتباه القارئ أثناء تتبعه للدلالة، هو كيفية انبثاقها على المستوى السردي الذي يقوم باستدراك سلسلة التغيرات والصور الخطابية التي تسجلها حركية الفواعل داخل النص.

وبما أنّ نص المدونة ينتظم ضمن بنية كبرى تحتكم إلى قواعد وقوانين تصوغه ككل سردي متكامل وفقا لانسجام دلالته، والتحليل السيميائي يهدف إلى «بناء الشكل السيميائي

---

(1) سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ط1، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص139.

(2) حسين خمري، نظرية النص –من بنية المعنى إلى سيميائية الدال–، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2007، ص162.

للمحتوى[1]»، فإننا سنعمد في هذا الفصل إلى تفكيك بنية الملفوظ السردي لنص الرّواية، وذلك بالتوقف عند كيفية انتظام فعل السرد وتحديد العناصر الفاعلة والموجهة له ولأنّ «المعنى ليس معطى ثابتا بل هو قابل للتغيّر»[2] فإنّ الأفعال تتحقق عن طريق اشتغال الفواعل القائمة على إحداث التحولات المؤدية إلى نموّ فعل السرد، وتتابع الحالات والتحولات المسؤولة عن إنتاج الدلالة، وانتظامها في العمل السردي.

ولذلك سنسعى في هذا الفصل إلى تحديد آليات التحول التي تحكم بنية الفواعل عن طريق تحليل الشبكة الصورية المنبثقة منها، وكشف وحداتها المضمونية، باعتبارها تمظهرا أوليا تتجلى من خلالها «التشكلات الخطابية كحكايات مصغّرة ذات تنظيم معجمي- دلالي مستقل وقابل لأن يندرج في وحدات خطابية أوسع حيث يكتسب دلالات وظيفية تتعلق بالمجموع ككل»[3] وتحتكم وفقا لنظام النص وانسجامه؛ كما وجب علينا المرور في تحليلنا إلى معالجة البنية المكانية، واشتغالها كعامل أساس يتحكم في انتقال الفواعل وتوزيع الأحداث، وامتلاكها لدور فاعلي مساهم في تشكيل صور جديدة على مدار النص.

وعليه، فإنّ محاولة تحديد القوى المتصارعة داخل هذه الرواية من أجل تحقيق الرغبة في الاتصال بالموضوع القيمي، يستدعي تتبع حركة الفواعل[*] الأساسية المسيرة للأحداث والمنتظمة عبر ملفوظات سردية، والفاعلة على طول المسار السردي.

---

1) Groupe D'entrevernes, Analyse sémiotique des textes, Introduction théorie pratique, Presses Universitaires de Lyon, Paris, 1984, P87.

(2) سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص123.

(3) -Greimas(A.J), Courtés(J), Dictionnaire Raisonné De la Théorie de Langage, Hachette, Paris, Tome1 , 1979, P58.

- الفاعل= الذات، واعتمدنا مصطلح الفاعل لأنه يعني القائم بالفعل وهو الأقرب إلى الترجمة المغاربية. *

المبحث الأول
التمظهر السطحي للدلالة

تمثل هذه الرّواية تجربة عاطفية تتداخل في ثناياها قضايا اجتماعية دينية يطرحها خطاب الرّواية من خلال الفواعل الأساسية "نور" و"نجم" و"ريما"، ويركز موضوعها على تصوير قصة فتاة جزائرية عاشت طفولتها مع والديها في دمشق، حيث تشير هذه الفترة إلى العلاقة التي تربطها بأعزّ صديقاتها أيام الطفولة "ريما" ابنة جارتها المسيحية "ماري"، والتي تمثل توأم روحها، إذ نجدها تشاركها أحزانها وأفراحها، وأفكارها وأحلامها كلها؛ لتنتقل بعد ذلك إلى الجزائر، وتلتقي بشخصية "نجم"، الرجل الذي سيغير مسار حياتها، فكيف لها أن تصف له مشاعرها وتعيش معه سنين عمرها التي فاتتها قبل أن تتعرف به؛ حيث نجد أحداث الرواية تتأرجح بين ماضٍ عاشته "نور" في دمشق، تقوم الرّواية باستدراجه عبر سجلّ ذكريات الطفولة وحاضرٍ تعيشه في الجزائر يجسده الصراع الذي يميز علاقتها بـ"نجم"،وقد شكل الفضاء المكاني الخلفية الأساسية التي انطلق منها السارد لتصوير مناخات الرواية التي تتحرك من خلالها الشخصيات المحورية وتتخللها لغة فنية تستهدف الواقع الاجتماعي والفكري للمجتمع العربي؛ والجميل في الرواية كونها تحمل تقنيات كتابية مقصودة، فهي مجزأة إلى أربعة فصول، منها ثلاثة أجزاء شبه متساوية وهي على التوالي عناوين: "نور"، "ريما... ونور"، "نجم ونور"، إضافة إلى جزء رابع مختصر يشبه الخلاصة، وهو جامع لكل الفصول السابقة، ويحمل عنوان "الثالوث"، وهذا ما يجعلها جنسا أدبيا ثري الدلالة يجمع بين لغة السرد وفنيّة الخطاب الروائي، وما يعزز أفق القراءة لدى متلقي الرّواية بدءا من لغة عنوانها "السمك لا يبالي".

يقوم خطاب الرّواية على «علاقة المواجهة والمقابلة(Confrontation) »[1] بين الفواعل حيث تقوم "نور" باعتبارها فاعل الفعل على اكتساب القدرة ساعية نحو امتلاك موضوع القيمة [الحب والاستقرار]. حيث تبدو لنا المدوّنة قائمة على الصراع، الأمر الذي يخلق كثيرا من المفارقات داخل الرواية، ولكون «النص- كما تؤكد ذلك مساراته السردية والخطابية- ينطلق من مقولة إيديولوجية ليمنحها وجها مشخصا»[2] فإنّ هذه المفارقات قائمة على مستوى الرؤى واختلاف القيم الأخلاقية والاجتماعية بين الفواعل المساهمة في خلق الدلالة في نص الرّواية لذا سوف نحاول في هذا المبحث أن نكشف عن العلاقة التي تجمع بين الفواعل الأساسية، وذلك بالإشارة إلى دورها، ووظيفتها في النص لكون «عمل الفاعل محددا من منظور دلالته في سيرورة الحكاية»[3] التي تتمظهر من خلال الأفعال التي تمارسها الفواعل، وعلاقتها الضدية التي تخلق في النص بنية جدلية ملؤها ثنائية التقارب/التنافر يرصدها النص من خلال صور المفارقة والدمج بين وحدات دلالية متباعدة.

1-اشتغال الفواعل:

تبدأ الحركة السردية في رواية "السمك لا يبالي" بحالة لا توازن تعيشها الذات المحورية "نور" كما تصورها فاتحة الرّواية «في حياتها كل شيء منظم بعثرة مدهشة»[4]. يشير انطلاقنا من هذا الملفوظ السردي إلى أنّ هذه الشخصية تعيش حالات اتصال وانفصال متتابعة، فكلّما اعتقدنا أنّها اتصلت بموضوعها القيمي، قام تحول على مستوى الأحداث يجعلها تنفصل عنه، ما يؤدي داخل الرواية إلى إنتاج حركية دلالية مستمرة ومتنامية منذ بداية

---

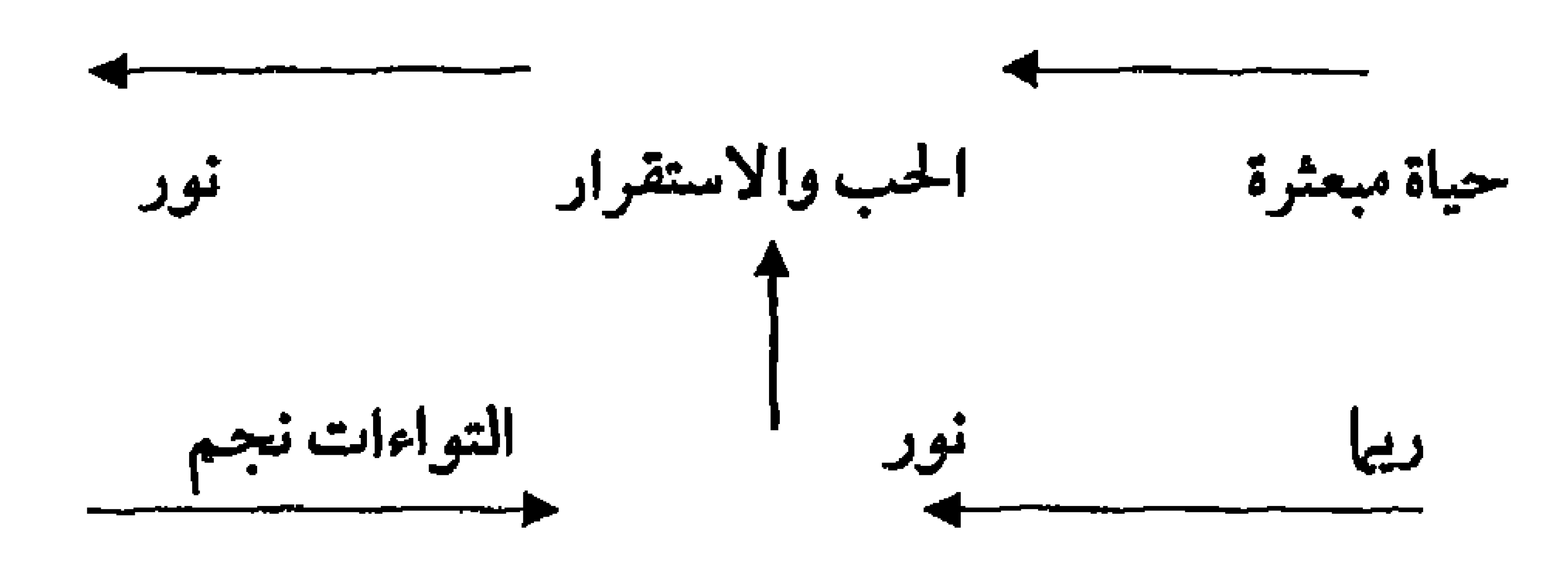
(1) -Greimas(A.J), Courtes(J), Introduction à La sémiotique narrative et discursive, Paris, Hachette, 1976, P11.

(2) سعيد بن كراد، النص السردي- نحو سميائيات للإيديولوجيا، ط1، دار الأمان، الدار البيضاء، 1996، ص158.

(3) عبد الحميد بورايو، منطق السرد، المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص20-22.

(4) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004، ص9.

المسار السردي إلى نهايته المفتوحة، بمعنى أنّه كلّما انتظمت حياتها تزعزع كيانها فجأة، فإلى أي مدى استطاعت هذه الشخصية (الفاعل) أن تحقق اتصالها بموضوعها القيمي؟ وهل حقا تمكنت من الاتصال بموضوعها أم بقيت مستسلمة لهذا التبعثر؟



تقدم الرّواية بنية برامج سردية معقدة، فهي تصور حالة فقدان يؤدي إلى انفصال "نور"(ف1) عن حريتها في العيش سعيدةً ومستقرةً مع الرجل الذي تحبه وهو"نجم"(ف2)، ولأنّه سلبها حريتها بعدما وقعت أسيرة غرامه، فإنّ أوّل ملفوظ سردي يستوقفنا في نص الرّواية ذلك الذي يحدد علاقة "نور" بموضوع رغبتها المتمثل في تحقيق السعادة والحب من أجل تغيير حالتها غير المستقرة، وتحقيق العيش في الاستقرار والتوازن، حيث ستمثل "نور" في هذه الوضعية فاعل حالة (Sujet d'état)[1]، وتعيش أنواع الوَجد(الاشتياق) والمرارة نتيجة ابتعاد موضوع القيمة، ولكي تحقق رغبتها تسعى "نور" إلى إنشاء برنامج استعمالي، يبدأ حينما تسرد الرواية أحداثا خاصة بـ "نور" التي تلتقي بالرجل الذي تحلم به أثناء توجهها للعيادة، حيث ستركز كل أمالها على هذا الرجل، الذي ترى فيه المخلوق والوسيلة الأساسية التي ستمكنها من تحقيق السعادة التي افتقدتها منذ زمن بعيد، وبعد مغادرتها العيادة، تنتابها رغبة ملحة في الاتصال بـ "نجم"، فتقرر مراسلته وتحدد معه لقاءً في منزلها من أجل تحقيق رغبتها المتمثلة في إنشاء علاقة جدية. يلبي الطبيب الدعوة ويفاجأ بالخطاب الذي تتلوه عليه هذه المرأة وقدرتها على اتخاذ القرار بهذه السرعة، كما يمثله

(1) -Voir : Groupe D'entrevernes, Analyse sémiotique des textes, Introduction théoric pratique, P15.

الملفوظ السردي التالي: «أنصت إلي جيدا. باختصار شديد. أنت تهمني إلى أقصى درجة. وأعتقد، إن لم أبالغ، بأنني أغرمت بك»[1]، يشكل الملفوظ [أعتقد] أساس الإشكالية، تجسده الحيرة التي تراود "نور" (ف1) على مدار أحداث الرواية وسعيها الدؤوب إلى تحقيق اعتقادها على أرض الواقع، عن طريق ممارستها لمجموعة من الأفعال، تؤسس من خلالها برنامجها السردي، ويمثل "نجم" (ف2) في هذه الحالة دور المعارض الذي سيلحق الضرر بـ"نور" بعدما سلبها قلبها، حيث يتبنى سياسة المراوغة والالتواء، ليدخلها في عالمه العميق اللامكشوف، حيث نجدها في حالة تتنابها الشكوك وفقدان الثقة، تكشف عنها مجموعة الأسئلة التي تلازمها من بداية الرواية إلى نهايتها حول مصير علاقتها مع هذا الشخص.

كما يكشف خطاب الرواية عن إرادة "نور" في التغيير من خلال نصيحة "أم إلياس" قائلة: «أنصتي إلى هدير الكون، وحده يقود خطاك.أصغي إلى صوتك الأزلي السحيق»[2] فبمجرد الوقوف عند ملفوظ [صوتك الأزلي السحيق] يتبادر إلى ذهن القارئ أنّ ذلك الصوت ليس إلاّ صوت المرأة "نور" التي تمثل صورة المرأة عبر التاريخ، فهي تشعر – لكونها امرأة – بتهديد يمس كيانها الأنثوي بعد تعرضها لتجربة زواج فاشلة، وكان ذلك قبل أن تتعرف إلى "نجم"، كما يكشف عنها الملفوظ السردي الآتي: « كان من أشدّ الأمور إيلاما لها، هو أنه كفّ عن اعتبارها امرأة بمجرد أن أصبحت امرأته. وهي الآن تريد أن تعيش أنوثتها بكل مكبوتاتها وتطلعاتها. ليس من باب الثأر أو التعويض، بل من باب الانتشار والتمدد والانسجام مع إيقاع الكون، والتماهي مع رنينه الذي تحاول الإنصات إلى وقعه في أعماق ذاتها»[3]، وتشتد رغبتها في التغيير حين تتعرف إلى نساء كثيرات عشن حياة فاترة وخاوية تشبه حالتها، «ضمن الزوجات المخدوعات اللواتي يبحثن عن رجل مكتمل

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص124.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص25.

(3) المصدر نفسه، ص44-45.

الصفات لتفريغ شحنة انتقام تكوي فروجهن من أزواج لا مبالين»[1] كلها أفكار وتجارب بعثت في نفسها الحزن والخوف والافتقار للحب الروحي ونمت في روحها رغبة لإنهاء هذا الافتقار.

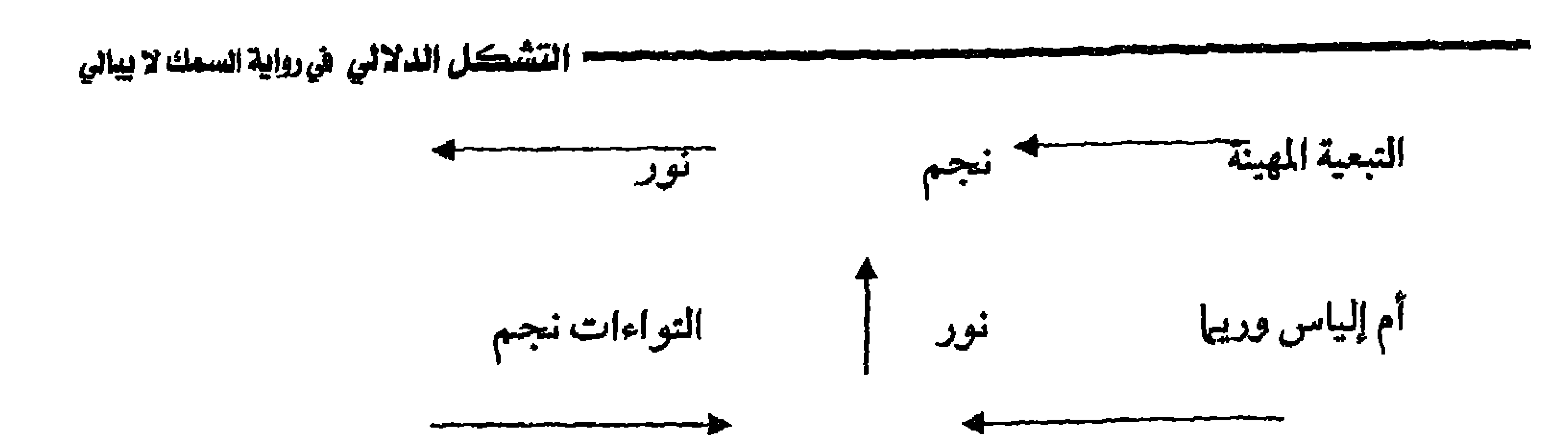
وتحتل وضعية الافتقار (Le Manque) الذي تعاني منه "نور" مكانة بارزة في التطور السردي، كونه على حد تعبير" فلادمير بروب" «Vladimir Propp» هو من يعطي للحكاية "حركيتها"، كما يعد الافتقار التعبير الصوري عن الانفصال الأولي بين(ف1) وموضوع القيمة الذي يسعى إلى الاتصال به. ويلعب التحويل الذي يساعد على اتصال الفاعل بموضوعه، دور القطب السردي، حيث يتيح المرور من حالة الافتقار إلى حالة التعويض[2]، فهو الذي يخلق الحركية على مستوى البرنامج السردي لمحتوى الدلالة، كون «التحويل يعرف على مستوى نواة البرنامج السردي كصيغة لتبادل الحالات، من أجل التعرف على مختلف عناصر التحويل التي تقوم بين الحالة البدئية والحالة النهائية[3]» ما يدفع بالفاعل"نور" إلى مواجهة الوضع واتخاذ القرار لإنهاء الافتقار، وبناء علاقة جديدة مع الرجل الذي تحب، عن طريق تأسيس برنامج سردي استعمالي يمتثل إلى إنشاء علاقة واضحة المعالم، ووضع حدّ لحياتها المتدهورة وللتبعية المهينة التي يحسسها الطرف الآخر بها، فيبدأ برنامجها الإستعمالي بفعل المواجهة والمصارحة حيث نجد "نور" تكشف لـ"نجم" عن موضوع رغبتها محاولة تحقيق الاتصال به كموضوع جهة يمكنها من تحقيق الموضوع القيمي لديها نلخصه عبر الخطاطة الآتية:

---

(1) نفسه، ص122.

(2) يراجع: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي-انجليزي-فرنسي)، منشورات دار الحكمة، الجزائر، فيفري2000، ص105.

(3) -Greimas(A.J), Courtes(J), Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome2, P240.



تتكرر اللقاءات بين الفاعلين ويشتد الصراع مع كل لقاء، فتنشأ علاقة حميمية تتوج بعلاقة سرّية، لكن سرعان ما تتغير الأوضاع، حينها لا يبادر "نجم" بكشف حقيقة شعوره اتجاهها و إبراز مسار علاقتهما، إلى جانب قيامه بأفعال تشعرها بالتبعية المهينة،وإبقاء مشاعره سرّ الكتمان، خوفا من فقدانه لحريته ، فهو أمام الناس متزوج، لكنه في الحقيقة يعيش حياة رجل أعزب مع "نور".

إنّ تأرجح العلاقة بين محورين متضادين، المكشوف من جهة "نور" والغامض من جهة "نجم"، سيؤدي إلى تأزم الوضع على مستوى الحركة السردية وتتعقد العلاقة بين الفاعلين فتتغير نظرة كل واحد للآخر، حيث ستتكاثف مواضيع القيمة التي تسعى الفواعل إلى تحقيقها بحيث تسعى "نور" إلى تغيير وضعها، ويمكن أن نلاحظ بوادر مشروع "نور" الهادف إلى وضع حدّ لوضعها يتجلى عبر الملفوظ التالي: «كانت تأخذ تردده وخوفه من الإقدام بحرية وعفوية،على أنه نوع من الحذر أوعزته تجارب سابقة أليمة. لكنها الآن تشك في ذلك، والأرجح أنه يرتاح إلى العلاقات التي لا التزام فيها»[1] ستقرر "نور" في هذه الحالة الكشف عن عالم "نجم" الباطني ووضع حد لالتواءاته كلما حاولت رفع الستار عن نواياه اتجاه علاقتهما، إذ يعتريها توتر كبير، وينتابها نوع من الفتور، يصل بها الحال إلى حد التقزز من حضوره، الذي لا يتعدى الحضور الجسدي، والغموض على المستوى الوجداني، فتحس بالمرارة من مواقفه اللامبالية، حيث نجدها ستبدأ في التفكير بمصير علاقتها مع هذا الشخص.

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص57.

إنّ رفض "نور" للوضع الذي آلت إليه علاقتها بـ "نجم" يعد بمثابة انقلاب للحالة التي كانت عليها اتجاه مشروع "نجم" الهادف إلى الحفاظ على العلاقة في السّر، الذي يفضي به الحال إلى ممارسة سلطته الفحولية، وتحسيس "نور" بدنو منزلتها إلى درجة إشعارها بالتبعية. لكن امتلاكها للقدرة على تغيير وضعها سيمكنها من اكتشاف الحقيقة واسترداد حريتها المسلوبة، فمن خلال الوضع الذي يؤول إليه الفاعل "نجم" يجعل "نور" -لكي تتصل بموضوع الجهة المتمثل في إنشاء علاقة جدّية معه- تقوم بفصل "نجم" عن موضوعه (إيمانه بأفكاره الفحولية) وتحويل هذه العلاقة الاتصالية إلى علاقة انفصالية تستدعي خلق علاقة اتصالية أخرى -وهي المهمة- بينها وبين "نجم".

ولتحقيق الاتصال بموضوع القيمة يتعين على نور كونها فاعل الفعل (Sujet du Faire)[1] أن تمارس أفعالا تجعل منها موضوع رغبة بالنسبة لنجم كموضوع جهة مثل فعل(الذكاء، والإغراء، والمواجهة الصريحة، والرسم...)، والملفوظ السردي التالي: «أحست فجأة بقهر آلاف السنين يتصلب في حنجرتها، وشعرت بالاختناق وبرغبة في التقيؤ. وتصبب قلبها خجلاً من نفسها لما آلت إليه»[2] يظهر الدافع الأساسي الذي أقنع "نور" بضرورة إعادة النظر في علاقتها بـ"نجم" والتحرر من التبعية المهينة التي تعيشها، ولإنهاء هذه الحالة عليها التحقق من مشاعر "نجم" اتجاهها، وكشف إستراتيجية الأفعال التي يتبناها هذا الأخير اتجاه مشروعها السردي.

تمر"نور" أثناء تأسيسها للبرنامج السردي الكشف (النور) بمرحلتين هما الكفاءة والاستعمال، ويقدّم السرد مجموعة من الوسائل التي تملكها "نور" لتكسبها الكفاءة (Compétence) التي تمثل«المعرفة الضمنية للغة التي يملكها المتكلم والسامع»[3]، والتي

---

(1) -Voir : Greimas(A.J), Courtés(J): Dictionnaire Raisonné de La Théorie De Langage, tome1, P240.

(2) إنعام بيوض، المصدر السابق، ص57.

(3) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص(عربي-انجليزي-فرنسي)، ص39.

تمكنها من إقناع "نجم" بأنّها ليست المرأة التي يمكن أن يأخذها بنوع من اللامبالاة، أو إزاحتها من تفكيره، كما كان يفعل كل مرة مع باقي النساء اللواتي عرفهنّ في حياته. ولكن رغم امتلاك "نور" القدرة، فإنها لم تستطع إيقاف زيارات"نجم" المتكررة ووضع حد لالتواءاته، وهذا التراجع سببه اضطرابها، وعدم تمكنها من كشف عالم "نجم"، فالحب الذي تكنه له جعلها تعيش على وقع أمل في إيجاد مفتاح يفك أسئلتها التي لم تجد لها إجابات، "هل فعلا السمك لا يبالي؟" فهو أمامها يدعي اللامبالاة وفي غيابها يمتلئ بها إلى حد الارتواء والكمال. كما أنّ جميع محاولاتها باءت بالفشل بسبب أفكار "نجم" المتسمة بالاستبداد، وعالمه المعتم، وذاتيته المتمنعة والمنصاعة لفكره الفحولي.

ويشير النص إلى رغبة أخرى دفينة تريد "نور" تحقيقها من وراء برنامجها السردي ألاستعمالي الجديد، تتمثل في محاولة إبطال نظرية "نجم" وإيمانه القاطع « بأن العلاقات بين الجنسين قائمة على ردود فعل بيولوجية بحتة. ولا مجال للتنظير فيها»[1]، فهي لا تسعى إلى الفوز بقلبه فحسب، بل تنوي إبعاده عن ماضيه المؤلم حيث عاش حياة زوج مخدوع، جعلت منه ضحية أفكار هستيرية ملؤها الانتقام وفقدان الثقة بكل النساء.

ولكنّ رفض "نجم" لمساعي"نور" سيجعل الأفعال تتكاثف على مستوى محور الفاعل "نور" ما يؤدي إلى تعدد المواضيع التي تسعى إلى تحقيقها عبر مشروعها السردي، فكل موضوع تسعى إليه، نجده يولد موضوع سعي جديد، وهي الإستراتيجية المتحكمة في المسار السردي الذي تقوم عليه دلالة نص الرواية.

مما سبق فإنّ قيمة الاتصال بـ"نجم" تشكل بالنسبة لـ"نور" عنصرا مهما من عناصر الكفاءة التي تمكنها من تمتين علاقتها بالزواج، إذ بدون هذه العلاقة يفقد "نجم" قيمته كوسيلة لتحقيق المشروع السردي الأساسي لـ"نور"، وعليه فباعتبار"نجم"عنصر كفاءة فهو يوجد منفصلا عن فاعل الفعل"نور"، لذلك تلجأ هذه الأخيرة إلى ممارسة فعل الترغيب مع "نجم" لإعلان حقيقة شعورها، من خلال ممارسة أفعال تجعلها تبحث عن

---

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص143-144 .

منفذ يساعدها على تحقيق الاتصال بـ"نجم"، فتلجأ إلى فعل التحريض حتى يطلّق زوجته الأولى، وتؤسس لبرنامج سردي جديد، يتمثل في تحقيق [الطلاق] كموضوع جهة بالنسبة لـ"نور" ولـ"نجم" أيضا الذي يسعى إلى الفوز بحريته والتحكم في علاقته بـ"نور".

تقوم" نور" بكشف خيانات زوجته أثناء غيابا ته المتكررة عن المنزل، واطلاعه على حقيقتها، لتلعب "نور" في هذه الحالة دور المحرك الأوّل الذي سيثير فضول "نجم"، ويقرر بذلك إعادة النظر في حياته الزوجية، ويسعى "نجم" عبر هذا الفعل الذي تمارسه معه "نور"إلى تأسيس برنامج استعمالي هو الطلاق من زوجته، حيث سيثير خطاب "نور" كما تقدمه لنا الرواية: «امرأة تتمتع بكل امتيازات الزواج دون تنكيد الزوج، إنه الفردوس يا عزيزي لا يهجره إلاّ المغفل!»[1] عند الفاعل "نجم" الشك فيسافر إلى فرنسا ليتفقد أحوال عائلته، وعندما يختلي بأصحابه، سيسمعهم يتكلمون عن زوجة خانت زوجها وأصيبت بعرج في رجلها نتيجة حادث سيارة، يشعر بالإهانة من تصرفات زوجته، ويصاب بالذعر حين يكتشف نفسه في آخر المطاف ضحية زواج فاشل ومخدوع، يزداد جنونه ويتذكر نصيحة "نور" حيث يثير خطابها وقع استجابة مؤلمة في نفسه كما يكشف عنه خطاب الرواية «"إلى أن يعلموا" تضخّم صدى هذه العبارة في ذهنه وهو يتسحّب عبر الأزقة الضيّقة...»[2]، كما كان لفعل التذكر

لخطاب" ماريلين" صدى عميق في مشاعره حين تقول: «لا نستطيع أن نبني دون أن نهدّم حتى لو كان ما نهدّمه مجرّد أنقاض»[3] وبالتالي تكون لهذه الخطابات الدور المحرك لإقدامه على انجاز مشروع [الطلاق].

ولتحقيق ذلك يقصد "نجم" زوجته بفرنسا لكنه لا يتمكن من تحقيق الانفصال، كما تحدده الخطاطة التالية:

---

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص158.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص180.

الفرضية ⟵ التحيين ⟵ الغائية

الطلاق من زوجته ∅ (-)

إنّ غياب التحيين في المشروع يعود إلى اعتقاده بأن زوجته سترضى وتتفهم غيابا ته المتكررة ومعاشرته للنساء وتطلب الطلاق بإرادتها، هكذا سيحقق حريته ويفوز بحب أولاده ويبرئ نفسه من الشعور بالذنب، وهو اعتقاد نابع من سوء معاملته لها، يؤكده الملفوظ السردي الآتي: «إن طلقتها فسوف تنتحر!...أنا متأكد من أنّها ستفعل. لقد بنت كل حياتها حولي، وليس لها معْلم ترتكز عليه»[1]، تشير خانة الغائية إلى أنّ نجم لم يحقق مشروعه السردي، ذلك لأنّ زوجته شتمته، ووجهت له تهمة إهماله لعائلته، كما أنّ ابنته "هالة" لا تحتمل الوضع الذي آل إليه والداها.

ستؤثر في "نجم" الملفوظات السردية الناتجة عن توجيهات "نور"، والشتيمة التي تلقاها من الزوجة، وألم الابنة التي ستؤدي به إلى تغيير مشروعه وتراجعه، وسيغدو فعل [التذكر] لخطاب "نور" و"مارلين" ونصائحهما المشحونة بدلالات اليقظة، والكاشفة عن أحوال زوجته ولحديث الرجال في المقهى وقعا محركا يدفع بالفاعل "نجم" إلى تأسيس برنامج جديد يمكنه من تحقيق رغبة الانفصال يظهر ذلك من خلال إطلاع ابنته على مراده، كما يكشفه الملفوظ السردي التالي: «كانت نهلة أول من عرف بقراره بكت بمرارة»[2]، فيُقدم على قراره بالتخلي عن زوجته بعدما أصبح متصلا بعناصر الكفاءة، كوجوب الفعل بحيث لا يتحمل العيش مهينا كما كان يرغب في الانفصال منذ زمن، وأصبح يعي كل شيء عنها، كما يمتلك القدرة والشجاعة الكافية لمواجهتها.

وعليه، سيستعد نجم للاتصال بموضوع رغبته ومن المؤكد أن يصل إلى غايته كما توضحه الخطاطة التالية:

الفرضية ⟵ التحيين ⟵ الغائية

---

(1) المصدر نفسه، ص157.

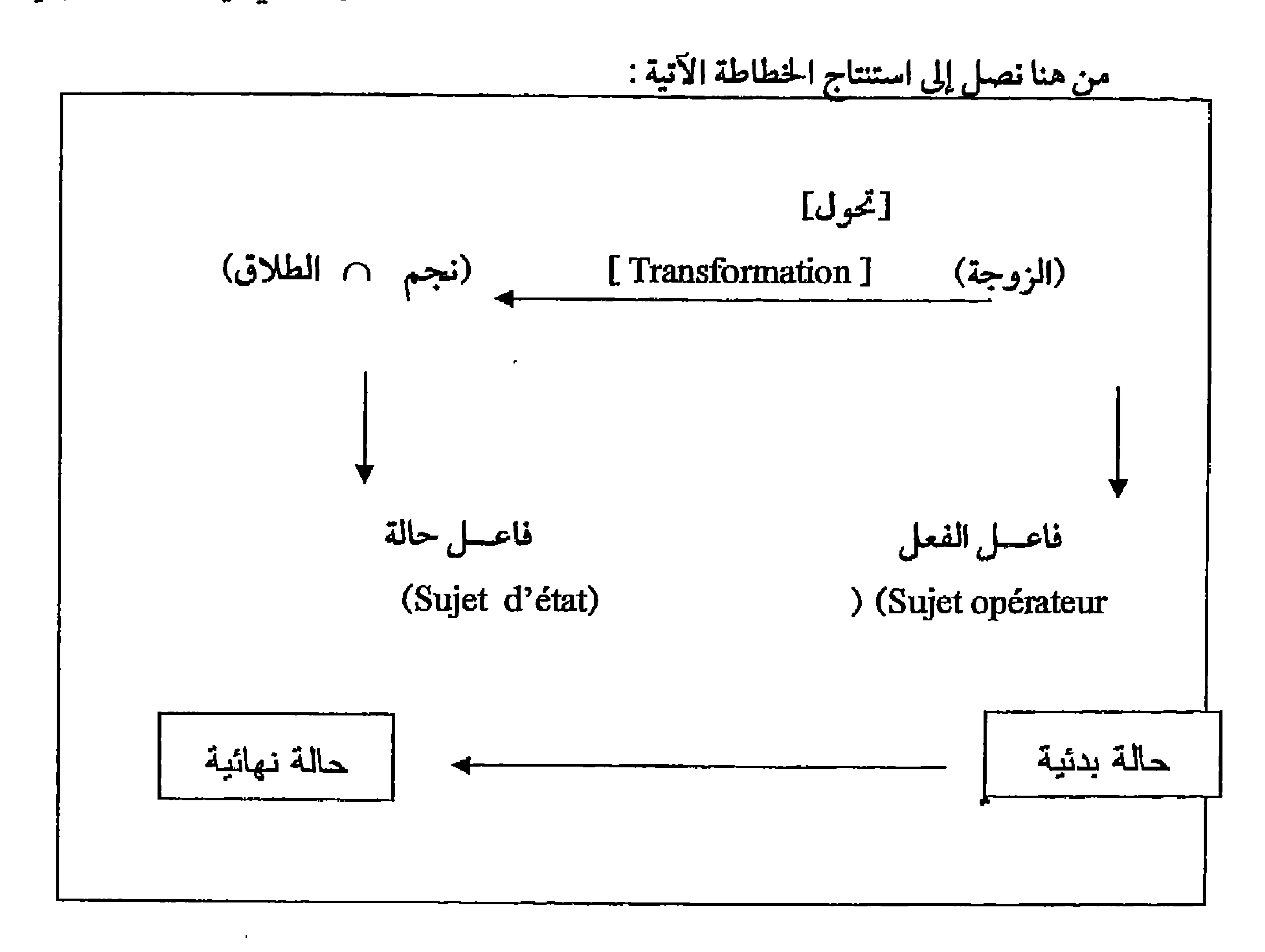
(2) نفسه، ص180.

الانفصال عن زوجته ∅ (+)

نلاحظ أنّ الغائية ايجابية ما يعني أنّ "نجم" حقق مراده، ولكنّ الشيء المميز أثناء تحقيقه الاتصال بالموضوع أنه لم يتم بفعل امتلاكه لكل عناصر الكفاءة، حيث إنّ تتبعنا للمشروع إلى نهايته يكشف عن ملاحظة مهمة: فرغم حصول "نجم" على كل عناصر الكفاءة، إلاّ أنّه تباطأ في اطلاع زوجته على رغبته المتمثلة في الطلاق، ما جعل الزوجة تسبقه إلى ممارستها للفعل كما يكشف عنه الملفوظ السردي الآتي على لسان الزوجة: «–لدي أمر هام أود أن أطلبه منك...- أريد الطلاق ...لم يفهم لم أحجم عن إعطاء زوجته ردّا في الحين، فقد نطقت بما عجز عنه»[1] حيث سيمثل الفعل [أريد] فعل التحول لتمثل الزوجة في هذه الحالة الفاعل المنفذ لمشروع "نجم"، وتحتل مرتبة فاعل الفعل وتحقق الفعل المحول، إذ ستتمكن من تحويل العلاقة الاتصالية [الزواج] إلى علاقة انفصالية هي [الطلاق]، هكذا يبقى "نجم" في مرتبة فاعل الحالة رغم امتلاكه لكل عناصر الكفاءة، وسينهي مدة اعتقاله ويحصل على حريته.

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص181-182.

من هنا نصل إلى استنتاج الخطاطة الآتية :



ستتحول الزوجة بعدما كانت تمثل فاعل الفعـل (Sujet opérateur) في الحالـة البدئيـة في مشروع الطلاق إلى فاعـل الفعـل المحـول(Sujet du faire transformateur)(1) في الحالـة النهائية للمشروع لكونها هي التي قامت بتحقيـق الاتـصال بـين الفاعـل" نجـم" وموضـوع رغبته المتمثل في [الطلاق].

وحسب تأويل القارئ سيشكل هذا النجاح لمشروع "نجـم" دافعـا أساسـا لتحريـك مشروع"نور"، فمن الملاحظ أنّها قد حققت جزءًا من مشروعها السردي، إذ أصبح "نجـم"

(1) Voir : Greimas(A.J), Courtes(J), Introduction à la Sémiotique narrative et discursive, P69

حرًّا وسيكون ذلك حافزا لتحقيق الاتصال به كموضوع جهة، وبالتالي تحقيق الاتصال بموضوعها القيمي وإنهاء حالة الافتقار لديها لتعيش حياة سعيدة ومستقرة.

نلاحظ من خلال هذا المسار السردي استجابة "نجم" لكل ما تمارسه معه "نور" من أفعال من أجل تحقيق موضوع [الطلاق] ، ما يعني أنه معجب بها، والسبب هو اختلافها عن زوجته وكل النساء التي عرفهن من قبل، فهذا الاختلاف سيكون عاملا مساعدا بالنسبة "لنور" لتحقيق مشروعها وتحقيق الاتصال بموضوع رغبتها، كما أنّ إقدامه على الطلاق من زوجته سيؤول بطبيعة الحال حسب زاوية رؤية "نور" والقارئ أيضا إلى زواجه من "نور". لكن رغم كل هذه الاحتمالات التي يسجلها القارئ من خلال تتبعه لهذه المشاريع السردية، فإنّ "نجم" لم يبد من خلال النص أي رغبة في الزواج من "نور"، حتى بعد تحقيقه الانفصال عن زوجته، فقد أبقى مشاعره طي السرّ والكتمان، ولم يفصح عن مسار علاقتهما رغم انبهاره وإعجابه الشديد الذي يبديه بـ"نور"، وهذا ما تلخصه لنا الخطاطة الآتية:

(الفرضية) ⟵ التحيين ⟵ الغائية

-ترغيب نجم في الزواج — مصارحته بحبها . (-)

– اطلاعه على حقيقة زوجته.

– استدعاؤه للمنزل وإبهاره بذكائها.

تشير الخطاطة إلى أنّ "نور" لم تحقق غايتها و يمكن ردّ ذلك إلى أنّ:

اتصال "نور" بنجم بوسيلة الزواج يعني بالنسبة لـ"نجم" هدرًا لحريته المكوكية « هاجسه الوحيد هو أن يجد الحياة حيث يعيش «La vie, c'est ou on vit» ما برحت هذه العبارة تشكل شعاره والنهج الذي ارتآه لنفسه منذ القطيعة الأولى مع نفس تلك الحياة في حياته»[1] ونجاح ما تسعى إليه الفاعل "نور" سوف يفشل مساعي ورغبات الطرف الآخر، فيفقد حريته التي عانى كثيرا من استرجاعها بين قضبان زوجته، لا لشيء إلا لسبب

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص121.

واحد هو ذلك الرباط الزوجي الذي كان قيدا له لسنين طويلة، ولم يؤمن يوما بأنه سوف يفكه ويتحرر منه.

كما أنّ رفض نجم لهذا الوثاق لا يعني أنّه لا يحب" نور"، لكنّ خوفه على مصالحه الفحولية وانكساراته المتتالية مع زوجته الأولى، آلت به إلى عدم الوثوق بمشاعره «لم يرها في حياته.على أي حال، حالتها لا تستدعي القلق. مجرد إرهاق. تكبر وتنسى»[1] فكل هذه المخاوف آلت بـ"نور" إلى عدم تحقيق رغبتها الملحة في إنشاء علاقة جدّية.

رغم كل ذلك فإنّ "نور" لن تستسلم بل ستدخل في صراع آخر لتجسيد غايتها، كما أنّ عدم انصياع "نجم" لمسعاها ليس ناتجا عن عدم قدرتها على التأثير فيه، إنّما لطبيعته الهستيرية حيث تظهر شخصية أخرى تعيق الهدف هي "ريما"التي يعجب بها "نجم" في صمت، فيتوارى عن لقاءاته بـ"نور" ويكشف عنه النص من خلال وصف حالة "نجم" أثناء لقائه بـ"ريما" لأوّل مرة «أَحَس فجأة أنّ ما يكنّه لنور قد بدأ يتفشّى كقطرات من ألوان قزحية على نسيجية ريما الحريرية دون أن يفلح في إيقافه»[2] حيث سيؤسس "نجم" برنامجا يعيق مساعي"نور"، وينصاع لإرادة صديقه "الهادي" الذي يعجب بـ"نور" ويطلب من "نجم" أن يخطبها له، يلبي "نجم" رغبة "الهادي" ويصرح لـ "نور" بنوايا صديقه، لكن سرعان ما تفشل برامج "نجم" المعيقة لمشروع "نور" سواء محاولاته تحديد لقاء لها مع "الهادي"، أو تصرفاته المتكررة لاستمالة "ريما"، وكلها تصرفات يقوم بها "نجم" ليخفي حقيقة مشاعره ويدعي اللامبالاة أمام "نور".

كل هذه المشاريع التي يرتبها"نجم" لن تؤثر في إبطال مشروع "نور" رغم أنّها أصبحت تشك في حبه لها، خاصة بعد استيائه من توطد العلاقة بين "ريما" و"الهادي" التي انتهت بالزواج، إلاّ أنّ كثرة الأفعال التي تمارسها "نور" زاد من تكثيف المواضيع وتشعبها داخل النص وتوالدها عبر المشاريع السردية، سواء تلك التي تؤسسها "نور" لتحقيق

---

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ، ص123.

(2) المصدر نفسه، ص192.

الاتصال بموضوع قيمتها، أو تلك المشاريع التي يؤسسها "نجم" لإبطال مشاريع "نور"، وهذا ما يضفي على النص حركية وسيرورة لإنتاج الدلالة على طول المسار السردي للرّواية.

يشكل الانتقال من وضع الاتصال بالهيمنة إلى وضع الانفصال عنها عن طريق [الفعل الإقناعي] الذي يمارسه الحس التحرري كمرسل على الفاعل "نور"، وضرورة الكشف عن العالم المعتم، لأنّ هذا الفعل سيمَكِن "نور" من تحقيق البرنامج الأساسي، وهو الدخول في اتصال بنور السعادة المفتقدة، وبهذا يتحوّل الفاعل من فاعل حالة إلى فاعل محوّل باكتسابه الكفاءة.

وإذا كان [التحريك] يمثل على شكل صيغة [فعل الفعلFaire-Faire] «ويتمظهر التحريك La Manipulation على شكل فعل إنسان على إنسان آخر يوجهه من خلاله إلى تنفيذ برنامج معطى[1]»، فإنّه يتجسد عبر الرواية ليس كفعل يمارسه إنسان على إنسان آخر إنّما كفعل يملكه الفاعل في ذاته يتمثل في [الحس التحرري] الذي يمتلكه الفاعل "نور" والذي مارس فعله الإقناعي عليها لتحقيق مشروعها السردي، ويتجلى واجب الفعل حين أحست نور بالظلم والإهانة وضرورة كشف حقيقة نوايا "نجم" اتجاهها، أما إرادة الفعل فيتمثل في رغبتها التخلص من وضعها القائم على التبعية، بينما تمثلت معرفة الفعل في اتخاذها قرار إعادة النظر في علاقتها بنجم، وتتجسد القدرة على الفعل بعدما اقتنعت "نور" بضرورة الفعل، فيظهر الملفوظ السردي العملي ويتحقق فعل الكف عن التبعية وينفصل الفاعل عن الموضوع بعد أن اتخذ القرار.

يعتمد البرنامج على وجوب الفعل وعلى صيغة :

فعل الفعل

[الحس التحرري]

عدم فعل الفعل

[التردد والشك]

---

[1] Greimas(A.J), Courtés(J), Dictionnaire Raisonné De la Théorie de Langage, Tome 1, P220.

وتنتهي مرحلة الكفاءة بامتلاك "نور" القيم التي ستمكنها من تحويل وضعها وأداء النتيجة المرغوبة فيها، والقيام بالكشف عن الحقيقة، كما تسعى إلى إضاءة عالم "نجم" رافضة سياسته وأفكاره وتعنتا ته، وبالفعل تم تحول في عالم "نجم" المظلم تكشف عنه الملفوظات التالية:

«احتلت كيانه، قرر أن يتصل بها»[1].

« لكن ها هو ذا يقع في صميم بطلان نظريته»[2].

«ذات منيعة إلى أن اقتحمتها نور»[3].

لقد تمكنت "نور" من إحداث التغيير في عالم "نجم"، حيث أخذ يؤمن أن العلاقة بين الجنسين ليست كما كان يؤمن بها من قبل. ويعد أسلوب الكشف عن الحقيقة كخطوة أولى لإقناع "نجم" بضرورة التخلي عن عالمه المظلم، كما يبرز تقويمنا لبرنامج "نور" أنّ البرنامج السردي [النور والكشف] تمكن من تحقيق الهدف الأول، وهو إحداث الخلل في تفكير "نجم" حيث أصبح يكن لها الحب الشديد، ما يظهر أنّ "نجم" لا يكن لـ"نور" أي اهتمام على المستوى الظاهري لكنه على المستوى الباطني يكن لها حبا شديدا، فهو منبهر بها إلى درجة العاشق الولهان فالمقطوعة التالية «ما عساه يقول؟ أيقول لها بأنه منهك بها إلى حدّ الغشيان؟»[4] تبين أن علاقة الحالة عند الفاعل "نجم" محددة ايجابيا على مستوى الكينونة وسلبيا على مستوى الظاهر فهو في حالة "سر".

---

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص122.

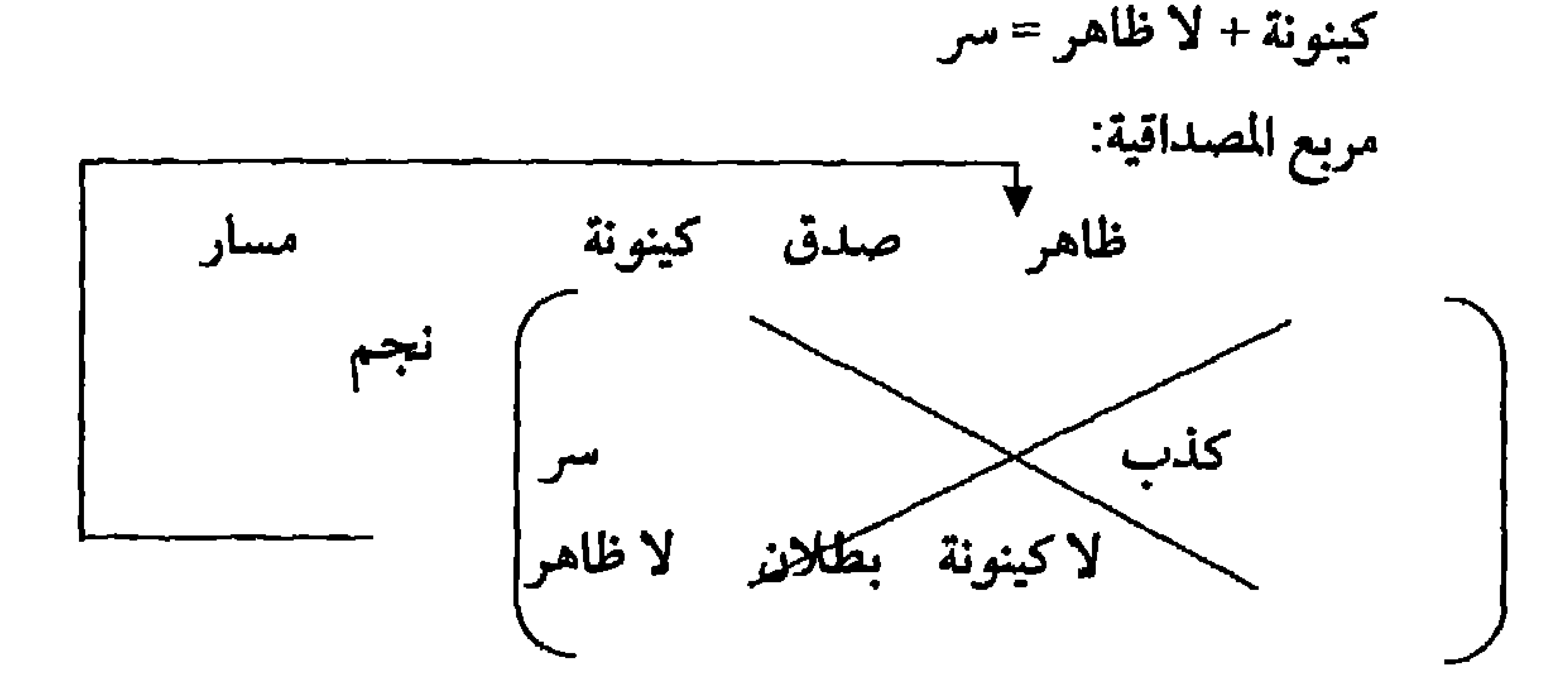
(2) المصدر نفسه، ص144.

(3) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص162.

(4) المصدر نفسه، ص189.

كينونة + لا ظاهر = سر

مربع المصداقية:



يمكن أن نقول إنّ "نـور" نجحـت في تحقيـق الإتـصال بموضـوعات الجهـة، حيـث استطاعت أن تحقق [طلاق] "نجم" من زوجته والموضوع المجسد في [تغيير] نظـرة "نجـم" نحو المرأة، لكنها لم تستطع استمالته إلى عالمها بل أبقى نفسه حبيس أفكاره المتعنتة وباطنيـة عالمـه المظلـم.

نلاحظ أن "نور" تمـارس فعلهـا التـأويلي عـلى صـعيد تفكيرهـا وتجـسده مـن خـلال تساؤلاتها المتكررة حول مصير علاقتها بـ"نجم"، سواء عن طريق فعـل الرسـم أو المواجهـة أو الفعل التذكري والحلم، لتؤول بذلك الرواية إلى التوغل في ذات المرأة التي يلاحقهـا الواقـع بكل انكساراته وهزائمه منذ بداية تاريخ البشرية، والتي أعياها الجرح الذي لا يزال ينـزف دمـا كلما أحست بالتبعية المهينة التي كان الرجل دائما يحسسها بهـا، والتـي تحـاول الـتخلص منهـا وإثبات وجودها. لكن كلما خمدت قواها، راحت تبحـث عـن العـزاء في عـالم آخـر، إنـه عـالم الرّسم وهو العالم الذي تقاسمها فيه صديقتها "ريما" منذ الطفولة.

إنّ حالة أللاستقرار التي تعيشها "نور" سوف تخلق عبر مـسار الروايـة حركـة سرديـة ملؤها الحالات والتحولات التي سوف تطرأ عـلى علاقتهـا بــ"نجـم" القائمـة عـلى جدليـة التقارب/ التنافر التي تخلقها جدلية المواجهة الصدامية بينهما.

2- جـدليـة التقـارب \ التنـافر :

نلمس عـبر قراءتنـا للرّوايـة كيـف تتكامـل شخـصيتا "نـور" / "ريـما" منـذ كانتـا طفلتين، حيث تجمعهما الصداقة والحب والأطمئنان، فكل واحدة تمثـل مـرآة ضـمير للأخـرى

وتتبنيان الرؤية نفسها للعالم، فتتفقان في اتخاذ أصعب القرارات وتحديد مشاريعهما، إذ كانت "ريما" تكتب قصصا، وتقوم "نور" برسمها وتخليدها على لوحات بأشكال وألوان متناسقة معبرة عن أحلامهما المستقبلية ما يسمح بإدراجهما في محور دلالي واحد ملؤه علاقة (التفاهم/التكامل) من أجل تحقيق فعل التحرر والبحث عن الفردوس المفقود، على عكس ما نلاحظه من ثنائية (التجاذب/ التنافر) التي تجمع بين الفاعلين "نور"/ "نجم". هذا ما يجعل "نور" و"ريما" تشكلان محورا دلاليا موحد الرؤية، مقابلا لمحور "نجم" الأحادي الرأي، المتسم بالغرور وحب الذات والسيطرة، مما يحيل إلى اشتداد الصراع القائم بين المحورين وإضفاء حركية على مستوى الفواعل، فالصراع قائم على تحقيق موضوع السعادة والاستقرار، لكنّ الاختلاف صادر عن الرّؤية التي يتبناها كل فاعل لتحقيق الوصل مع الموضوع القيمي.

يؤول موضوع الحوار الدائر بين "نور و"نجم" إلى ضرورة المواجهة الصريحة التي تتبناها "نور" اتجاه "نجم" تجسدّه من خلال ممارستها لفعل إقناعي تلزمه بتنفيذ برنامجها الإستعمالي المعطى، ولا يتجاوز فعلها هذا حدود تبليغ الفكرة التي ترغب في تحقيقها لـ"نجم" لتحمّله على الاقتناع بتنفيذ برنامج المواجهة الصريحة، واستعمال ثقافة الذكاء التي تمتلكها "نور" كسلاح تواجه به القهر والتبعية المهينة للرجل الذي أغرمت به، وتساعدها في تحقيق مشروعها صديقتها "ريما" وتتعاونان على التخلص من كل أنواع الاستبداد، سواء الفكري أم الجسدي أم الروحي الذي تعاني منه المرأة، ومحاولة تغيير نظرة الرجل للمرأة، على أنها جسد ضعيف وجثة هامدة سهلة القبض عليها، ولأنّ«السردية ظاهرة تتابع للحالات والتحولات المسجّلة داخل الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى »[1] فإنّ المعنى يتجلى داخل الخطاب السردي لهذا النص عبر تلك الحركة القائمة على مدار الاتصالات والانفصالات بين الفاعلين "نور" ونجم".

إنّ ما ورد في علاقة "نور" بـ "نجم"، هو بمثابة تحريك لرغبة "نور" في الاقتراب والاتصال بـ "نجم"، لذا سيكون الحديث في هذا العنصر عن طرق الاتصال والانفصال

(1) -Groupe d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, Introduction théorie pratique, P14.

المشتغلة في النص، ونقصد بذلك ما تستعين به "نور" من وسائل تضمن لها بلوغ غايتها من أجل تحقيق سعادتها، إلى جانب الألم والمعاناة اللذين سيلازمانها في حالات الانفصال فالحب ورغبتها في تحقيق السعادة والاستقرار، هما بمثابة حافز يحرك عواطف "نور"، التي ستلجأ إلى ترجمة أحاسيسها في شكل أفعال تجلب اهتمام الطرف الآخر "نجم" وتسعى إلى استمالته بأسلوب المواجهة والصراحة، لكون الرواية «تدرك، كبناء تام من خلال "الأفعال الكبرى" على أنها تجارب مؤدية بشكل أحادي التوجه إلى غاية محددة داخل الشكل البنائي نفسه»[1]، لذا نجد"نور" قد اختارت فعل المواجهة، وهذا يوحي بأنها تعيش حالة اللاتوازن ما يحيل إلى تأسيس فعل آخر هو فعل التحرر كما يكشف عنه الملفوظ السردي الآتي «وهي الآن تريد أن تعيش أنوثتها بكل مكبوتاتها وتطلعاتها. ليس من باب الثأر أو التعويض، بل من باب الانتشار والتمدد والانسجام مع إيقاع الكون، والتماهي مع رنينه الذي تحاول الإنصات إلى وقعه في أعماق ذاتها»[2]، وكل ما نُسب إلى المرأة "نور" من صفات الذكاء والكمال والمواجهة تدعو إلى الظهور والشفافية فهي ديناميكية في عملها وطموحة لتحقيق إرادتها وانعتاقها نحو الحرية، فقد ساهمت ملفوظات الوصف [ساحرة، شفافة، ذكية، مثقفة] بالإيحاء إلى قدرتها على التأثير في "نجم" وبحثها عن التغيير، وما إن تقترب "نور" نحو غايتها، حتى يلوذ الفاعل "نجم" بالفرار والانسحاب بكل صمت، مبديا نوعا من اللامبالاة؛ رغم تضافر العوامل لإنجاح مشروع "نور" حيث نجد حضور الرجل "نجم" الذي يعيش حالة اضطراب في حياته الزوجية، والمرأة "نور" المُطَلَّقة والباحثة عن الاستقرار والظرف الزماني والمكاني المساعدين على الوصل كما يشير إليه خطاب النص «في تلك الساعة من نزوات النور، يتلون البحر... مع كل غروب يتراءى لها ذاك المغيب،...ولمرة أخرى أحست أنها تجول في ذهنه»[3]، فهي امرأة مطلقة تحاول بناء علاقة جديدة ملؤها الحب والطمأنينة بين الطرفين

---

(1) سعيد بن كراد، النص السردي- نحو سميائيات للإيديولوجيا، ص158.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص44-45

(3) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص9-10.

تحكمها قيم متكافئة ، بينما يعيش نجم قصة زواج فاشلة سببها الخيانة الزوجية، التي جعلت منه رجلا حرا يخرج مع من طابت له من النساء، فيبدو من الممكن أن يلتقي الطرفان لبناء علاقة جدية ومتكافئة، لكنّ تحركات "نجم" الملتوية تؤدي بالتجربة إلى الصراع والانكسار، وفي هذه الحال يمكن للقارئ أن يتدخل و يبرئ نجم من فعلته الشنيعة اتجاه المرأة، لكونه لم يصنع هذا الموقف بإرادته وحريته، وإنّما كان ضحية أفكاره الفحولية التي نشأ عليها، فسعي" نور" نحو الاتصال لم يجد نفعا لكون الطرف الآخر يريد الحفاظ على سلطته الذكورية التي تقف حائلا ضدّ رغبتها.

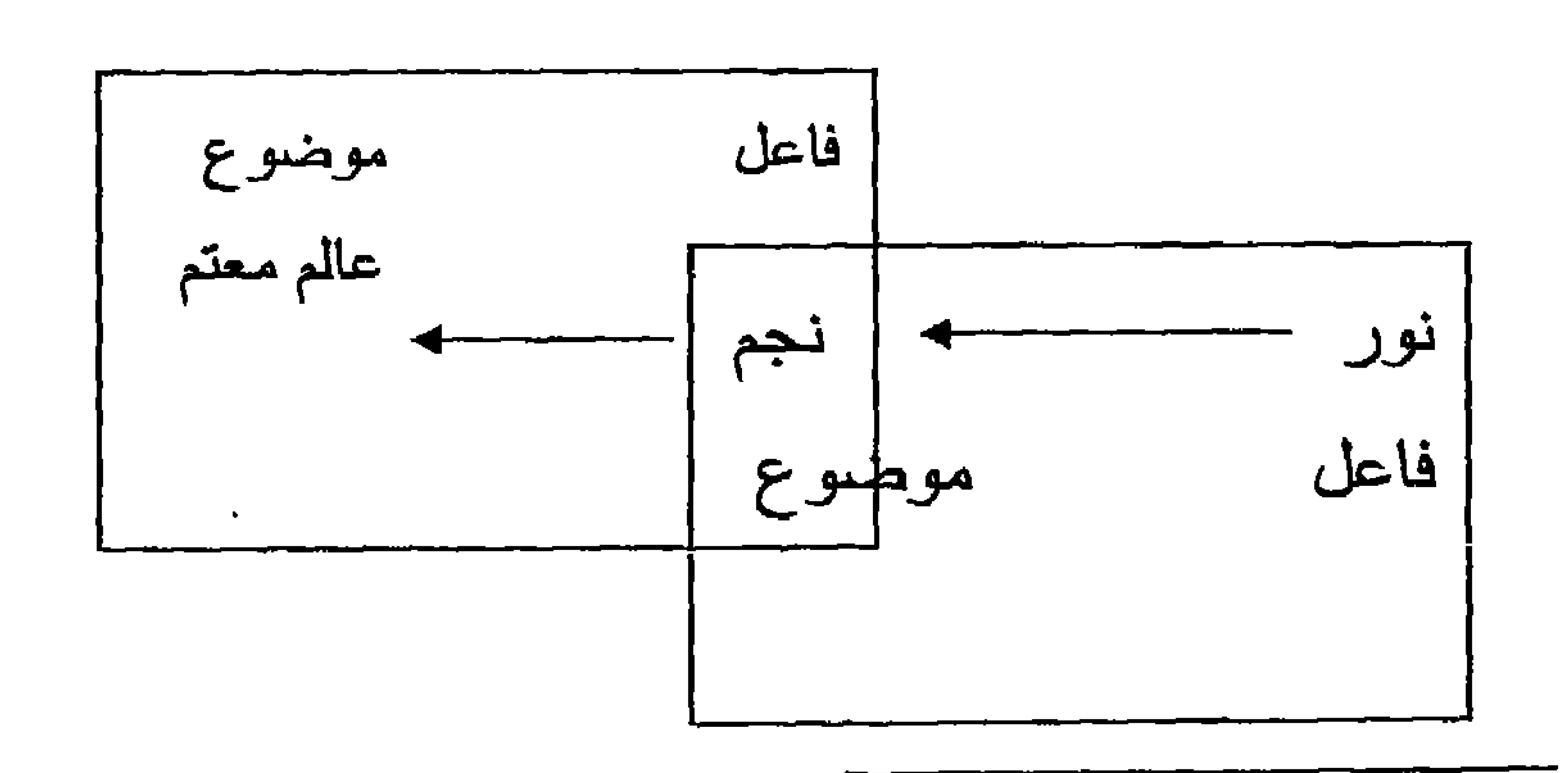
أخذت أفعال "نجم" تشتغل في دائرة الخفاء والظلام والصمت أحيانا، وهذا ما يوحي بوجود سرّ دفين اتجاه مواقفه التعسفية أمام المرأة، كونه نشأ مع أبيه وزوجة أب شقراء أجنبية فعاش حياة البذخ والتحرر والسفر وعزة النفس التي كان يتمتع بها متأثرا بشخصية والده كما يصفه الملفوظ السردي التالي: «أسعد أيام حياته، كانت تلك التي قضاها رفقة أبيه. كان أبوه رجلا وسيماً، يشبه نجوم الأفلام الإيطالية لذلك الوقت،..، كان مقعد الشاحنة الوثير ذاك بالنسبة لنجم بمثابة كرسي العرش الرّباني الذي يطلّ منه على العالم. يراه صغيرا في متناوله،...»[1] فقد ساهمت ملفوظات [كرسي، العرش، العالم، في متناوله، الوثير] في الإيحاء بالعناصر المكونة لشخصية "نجم"، والذي تربى منذ الطفولة على الغرور وحب الامتلاك لكل شيء، فنمو هذه الصفات لديه جعلته ذاتا منيعة تؤيد الرأي الواحد والسلطة وكل ما يدخل في محور الثبات.

لكن عدم نجاح مشروع "نور" الأول المتمثل في عدم تحقيقها الاتصال بـ "نجم" بعد طلاقه من زوجته الذي كان يفترض أن يلعب في حالة نجاحه دور الأداة السحرية التي تساعدها في تحقيق موضوع القيمة، لكن هذه الحركة تتوقف بطريقة فجائية حينما يلتقي بنور، وإن كان الحائل دون الاتصال في مشروع الطلاق هو عدم انصياع "نجم" لغاية "نور"، فإنّ "نور" هذه المرة تقع ضحية أسلوبها المعتمد عليه في مواجهة الموقف، المتمثل في وصفها

(1) المصدر نفسه، ص129.

الشديد لصديقتها "ريما" التي يعجب بها "نجم" كما يكشف عنها الملفوظ السردي «ليس من السهل على المحبة ألاّ تسري في الأفراد المتآلفين كما في الأواني المستطرقة خاصة عندما تكون نقاط التواصل بينهم بذاك النفاذ. لكنّ الإناء هو الذي يعطي شكل المحتوى. ولم تكن ريما إناءً يحاكي شكل المحتوى الذي يظنّه نجم، والذي يراه في غمرة اضطرابه مطابقا لإناء نور[1]» ومن شأن اجتماعهما في الرواية أن يخلق التناقض على مستوى قرارات" نجم"، فعوض أن تلعب "ريما" دور المساعد في تحقيق اتصال "نور" بموضوع الجهة الذي هو "نجم"، فإنّها جاءت في هذه الحالة في مرتبة المعارض بسبب إعجاب "نجم" بها، وسيؤدي هذا إلى تغيّر معيار مسار الرّواية حيث اكتشاف "نور" لنوايا "نجم" اتجاه "ريما" سيعقد العلاقة بينهما عوض انفراجها.

وإذا كان سبب العجز هو عدم القدرة على تحقيق الاتصال نابعا من ذات الفاعل "نور" المتحفظة التي لا تقبل التبعية المهينة، فإنّ السبب مرتبط في حالات أخرى بـ "نجم" كفاعل معارض لرغبة "نور" وانصياعه لفكره الفحولي وحريته المكوكية التي لا يستطيع أحدا مشاركته فيها. ويمكننا تحديد انتقال الفواعل من دور عاملي إلى آخر عبر الخطاطة التالية[2]:



(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص194- 195.

(2)Voir : Nicole Everaert-Demedts, Sémiotique Du Récit, 3eme édition, Editions De Boeck Université, Bruxelles, 2004, P44 .

تحاول "نور" كشف عالم "نجم" الذي يحتل في هذه الحالة موقع الموضوع بالنسبة للفاعل "نور "، وتتعقد الخطاطة فيتحول "نجم" من احتلاله موقع الموضوع إلى دور الفاعل الذي يسعى إلى الحفاظ على موضوعه المتمثل في إبقاء عالمه في حيز اللامكشوف، رغبة في الحفاظ على سلطته وحريته؛ وتسطّر "نور"برنامجا سرديا من أجل استعادة موضوع الجهة المفقود، حيث إنّ «الصياغة البسيطة لوضع أوّلي في نص سردي معطى تأخذ... الشكل الآتي: ف1 ∪ م ∩ ف2»[1]، فالفاعل الثاني المجسّد في "نجم" سلب الفاعل "نور" موضوع السعي بوقوعها في حبه حيث تسعى جاهدة للاتصال به عن طريق الزواج، فكانت المعرفة بالنسبة لـ"نور" أوّل خطوة لأداء البرنامج المسطّر، ولكي «يسقط الفاعل عناصر كفاءته على الأداء»[2] فإنّ المعرفة عند الفاعل "نور" أثناء شروعها في تحقيق الاتصال بالموضوع تتخذ صيغة التذكر أوّلا، واختيار طريقة مصارحته بمشاعرها اتجاهه كوسيلة لاسترجاع الموضوع المفقود ثانيا.

لكنّ "نور" رغم امتلاكها عناصر الكفاءة لم تتمكن من بلوغ موضوع السعي -كما أشرنا إليه- لأنّ السرد اتّخذ مسارا آخر مع مراوغات "نجم" المتكررة، وهي الصورة التي يتضح معها البعد واشتداد الافتقار الذي لم يُمكِّن "نور" من الاتصال بموضوع الجهة المفقود لكنّه كان وسيلة لبلوغ عالم "نجم" المظلم الذي لا يستطيع أحدًا الولوج إلى داخله إلاّ "نور" باعتمادها أسلوب المواجهة، كما يشير إليه الملفوظ السردي الآتي: «-أنصت إلي جيدا. باختصار شديد. أنت تهمني إلى أقصى درجة... نحن شخصان يتمتعان بقسط من الذكاء وليس لدينا وقت نضيعه في الديباجات المملة[3]»، فكان هذا أقصى ما كانت تسعى إليه "نور"عبر برنامجها المسطر.

---

(1) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص23.

(2) المرجع نفسه، ص22.

(3) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص125.

تلجأ "نور" إلى فعل آخر يتجسد في [فعل الإغواء]، ويتضح الإغواء في الرواية من خلال انبهار "نجم" بذكائها وسحرها مثلما نجد في الملفوظ السردي التالي: «أي امرأة هذه التي تجعله يغامر بمرافقتها إلى أكثر المناطق خطرا...ليست ما يمكن أن نسميها امرأة جميلة. لكنها ساحرة. فيها شيء أخاذ يجعل كل ما حولها خفيفا...شخصية لا تستطيع أن تأخذ منها موقفا لا مباليا. لأنك لو فعلت عن وعي أو غير وعي، فإنها تطبع في ذاكرتها أثرا ثابتا...يكتمل مفعول السحر عندما تتكلم» (1) ، فإن لجوء "نور" إلى هذا الفعل أضفى على النص شحنة دلالية خاصة كشفت عن حركة سريعة في غاية الإيحاء، بيد أنّه ابتداء من اللحظة التي تمارس "نور" فعلها الإغوائي تبدأ الحركة الدلالية في التغير، حيث تكتسب الدلالة المذكورة مغزى آخر، وتنفتح على دلالات محتملة داخل نص الرواية، فهي تستدعي فعل الإغواء في بنيته العميقة بجذره الأسطوري، حيث ستغير مجرى حياة البشرية، بالخروج من الجنة، حيث يقترن فعل الإغواء بحواء ويكون ضحيته الأولى آدم كما تذكره الكتب السماوية «انطلاقا من أسطورة خلقها من الضلع وكونها الجسر الذي عبر منه آدم الضحية إلى الخطيئة، والطرد من الفردوس، وتجنيها على البشرية قاطبة»(2) وتتجلى دلالة فعل الإغواء عبر خطاب الرواية من خلال الملفوظ السردي التالي: «كان يشعر وهو ينظر إلى نور تقود السيارة كسائق متمرس... بأنّها ترصد كل ذبذبات مخه .إحساس بوعي التعري. ربما كذلك الذي خامر آدم و حواء بعد قضم التفاحة والذي تمنى لو كان سباتا من باب تغيير مجرى التاريخ، أو تبسيط الأسطورة، كما في الأميرة النائمة. كانت ترد على بعض كلامه بابتسامة تجعله شفافا، مستهدفا، مهزوما قبل إعلان الحرب(3)». يفعل الإغواء فعله بشكل سريع بحيث يسعى "نجم" إلى الفوز بـ "نور" إلى درجة اختراق مبررات تسمح له برؤيتها والتقرب إليها

---

(1) المصدر نفسه، ص10-11 .

(2) خديجة صبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999، ص41.

(3) إنعام بيوض، المصدر السابق، ص121.

فيدخل في متاهة "المغوي" لا يعرف كيف يتصرف بشأن زوجته الأولى ولا كيف يعامل "نور" المبهور بها.

لقد ظنت "نور" أنها بفعلها الإغوائي سوف تغير حالة الثبات التي تنتاب "نجم" اتجاهها حيث نجدها تنتظر لحاق "نجم" بها وتصريحه بحبه. لكنّ الخوف من جرح الزوجة الأولى وفقدان أولاده، إضافة إلى خوفه على مصالحه الفحولية، وقف حجر عثرة أمام اتصاله بـ "نور" فيتحول من مغوي إلى جبان حبيس أفكاره وتخوفاته من رد فعل الزوجة من جهة، ومن فقدان قِيَمِه الفحولية وحريته من جهة ثانية. يؤكد ذلك الملفوظ السردي التالي: «أيقول لها بأنه منهك بها إلى حدّ الغشيان؟ وبأن سرّه المستعصي على الأشعة الكاشفة والذي ما فتئ يواريه عن مراصد الإفشاء التي نصبها صدقها، وعن متاهات المراوغة المغرقة في الضّياع التي اختلقها جُبنه، لا يملك إلاّ أن يتبطّن بكفن المناعة أمام تعنّت موروثاتٍ لم يكن له فيها أي اختيار؟ أيقول لها بأنه يستطيع أن يُقرّ بعجزه في قرارة نفسه،...، أيصرّح لها بأنه ليس جديرا بها، وبأنّها قد راهنت على حصان ليس سوى هجين سلالة موصومة بوسم الإحباط؟»[1].

وممّا يمكن للقارئ ملاحظته عبر المسار السردي للرّواية أنّ تكرار ظواهر المحاولة واللجوء إلى أفعال كالإغواء والذكاء، والمواجهة، والصراحة، والكشف، هي من الحوافز التي تستعين بها "نور" من أجل الاتصال بموضوع السعي، وقد كانت الآليات المذكورة سالفا تتخذ صور التحرر من التبعية .

لم تستسلم نور بالتخلي عن موضوعها إنّما نجدها تتجه وجهة أخرى لتحقيق الوصل فكان [فعل الرسم] من الأفعال التي تؤديها "نور" وهي تمارس برنامجها المسطر للوصول إلى أهدافها، فالرسم كان تفريغا للطاقات المكبوتة، وتجسيدا لعالم "نجم" الخفي كما فعلت ذلك من خلال لوحات عرضها الأخير، يقول السارد على لسان "نور":

«- على فكرة، لقد وجدت اسما طريفا لهذا المعرض.

- ما هو ؟

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص189-190.

- قالت وهي تعززه بنظرة ثاقبة.[1]«Rien à déclarer"»

يجسد هذا الملفوظ السردي المتمثل في عنوان معرضها "لا شيء معلن" طرحا جديدا لمسار موضوع القيمة لديها وبالتالي تتبعها مسلكًا آخر، فبعدما كانت تواجه "نجم" علنا أصبحت ترسم شكوكها ومعاناتها مع الرجل الذي تحب في صمت، وإيمانها بفكرة المتصوفة أنه بإمكاننا أن نرى ضلال الآخرين فيمن نحب.

وعلى الرغم من ورود حالات الاتصال في الرواية إلاّ أنّ "نور" لا تتمكن من امتلاك موضوع القيمة، لأنّ الأحداث تتوالى بسرعة، ومراوغات "نجم" وجبنه والتواءاته المتكررة تؤول بالعلاقة دائما إلى حالة التنافر بين الطرفين، ما يحيل إلى الرغبة في اللقاء من جهة وإلى اللامبالاة والتهرب من اللقاء من جهة ثانية، ونقصد بذلك نعت الابتسامة باللامبالاة وإضفاء الصمت على الفاعل "نجم" وهو يقوم بالسير مع نظيره، فرغم تحقق اللقاء فإن [فعل الصمت] الذي يرافق "نجم" كلما التقى بـ"نور" كما يكشف عنه الملفوظ السردي التالي: «فهمت نور من أنّه كان يريد أن يأتي بتبرير أدرك أنه قد يكون أكثر فضحا لنواياه. افتراض مسبق على حدّ قوله. فالتزم الصمت»[2]، يؤدي إلى اشتداد الحيرة عند الفاعل "نور" حين تحاصر، حيث يقوم الآخر"نجم" بمحاصرة حياتها وزمانها الملبد بوأد الفكر الأنثوي، ويرصد النص ملامحها المتوترة نفسيا وجسديا إزاء الوضع المتكرر والمألوف في حياتها مع هذا الشخص، كما يجسده خطاب الرواية على لسان "نور" قائلة: «الفرق بيننا يا عزيزي هو أنّك لا تقدر على قول "لا" نافية فعلاً، أو "نعم" وافية أصلاً. انصح صديقك باختيار"خاطبة" أكثر كفاءة منك!»[3]، فادعاء "نجم" اللامبالاة صفة تلازمه كلما قابل "نور"، والجملة الختامية [هل فعلا السمك لا يبالي؟] تدل على أنّ هذا اللقاء لا يزال في حيز الظلمة، إذ لم يقم "نجم" بدور المساعد لفاعل الفعل، وإذا كان "نجم" متهربا ولا مباليا، فإنّ "نور" لا تقابل

(1) المصدر نفسه، ص189.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص204.

(3) المصدر نفسه، ص173.

هذا التهاون بالمثل إذ تصرّ على الاتصال، فرغم سقوط أنا "نور" في الانكسار حين يوجه إليها "نجم" أسئلته المتعمدة كعملية استفزازية يمارسها معها لإشعارها بالتبعية المهينة كما تكشف عنها الرواية عبر صفحاتها الأولى:«-لا تعرفين ماذا أم كيف؟»[1] إلاّ أنّها تستأنف البحث عن موضوع الحب والاستقرار، وذلك بابتداع وسيلة أخرى للتقرب إليه حتى وإن كانت بعيدة عنه، وهي وسيلة الرّسم فهي ترى أنّ الاتصال ممكن كما يكشف عنه الردّ المفاجئ الذي تقدمه "نور" إلى "نجم" قائلة:« لا بد أن تعرف ماذا حتى تتساءل كيف»[2]، وهذا ما يؤكد قدرتها وشدة إصرارها على تحقيق الوصل ،وتحولها من [ذات الحالة] إلى [ذات الفعل] بطريقة سريعة، ما جعل مساعي "نور" مجسّدة في حركة الريشة والألوان التي ترسم بها أحلامها وآلامها في المعرض الأخير الذي علقت آمالها كلها عليه، ليكون بادرة خير عليها وعلى "نجم"، هذه الرسومات التي تعبّر عن لوحات خاصة، تمارس"نور"عليها نوعا من تجسيد السرّ الدفين في أعماق ذاتها وهو تحقيق اتصالها، الذي كانت تفتقده في الواقع كما يجسده الحوار التالي:

« – وما الذي تنوين الوصول إليه؟

– أريد أن أصل إلى ذلك الشيء، أن أنفض عنه تراكم العاديات، أن أجلوه لتبرز فصاحته فيصبح دليل صاحبه وبرهان وجوده»[3].

يكتسي [فعل الرسم] في الأخير دور المنقذ لـ"نور" من التبعية، حيث تنجح في التعبير عن مواقفها وآرائها، والرسم وسيلة يستعملها الفنان للاتصال بذاته ومحاولة التعبير عن مكبوتات هذه الذات بحرية، وقد أشارت" نور"إلى هذه العلاقة بين الفنّ والرّسم « الفن سوف ينقذ العالم»[4] ويتم فن الرّسم بتحريك فرشاة مع ألوان بتمثيل خطي، فقد

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص12.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) نفسه، ص189.

(4) نفسه، ص40.

يكون الرّسم إغراء وتفريغًا للرغبات، والفن «هو تطبيق الفنان معارفه على ما يتناوله من صور الطبيعة فيرتفع به إلى مثل أعلى تحقيقا لفكرة أو عاطفة يقصد بها التعبير عن الجمال الأكمل تلذذا للعقل والقلب»[1]، وقد عدّ الرسم عند الفنانين التشكيليين إفراغا للمكبوتات وللبنية المسكوت عنها، حيث ستتحدّى "نور" بفعل الرسم عنصر الزمان والمكان لتحقيق رغبتها الجامحة تترجمها روحها الظمأى إلى هذا العالم، الذي تكتفي بتجسيده في فعل الرسم فهو وحده يقتضي لـ"نور" خلودها والاتصال الأبدي بالأناس الذين تحبهم، وذلك بتجسيد ظلالهم على شكل رسومات كما يفسره الملفوظ السردي التالي: «في كل رسم من هذه الرسومات يوجد سرّ. أخفاه صاحبه عن أنظار البوح. لكنّه دخل تحت الأشعّة وتعرّض للكشف فتنكّر داخل تكوين ليصبح أحجية. تحوّل من سرّ إلى لغز»[2] والمستوى الدلالي المضمر لا يبقى بمعزل عن التأثر في حالات الرغبة في الالتقاء بـ"نجم" نلمس في بعض الحالات مسحة من الحزن والألم تراود "نور" وتبددها بالانغماس في العمل أحيانا، وهذا ما يتجلى عبر الملفوظ التالي «اليقين الوحيد هو أنها في حضوره تعيش وفي غيابه تعمل. انتقال من وضعية حيوية إلى وضعية آلية»[3]. وأحيانا أخرى تمثل "نور" كما هو مجسد في خاتمة الرواية لنداء الطبيعة والبحر، وفي محاولتها الاتصال بموضوع القيمة يتنابها الشعور بالحزن والفرح في الوقت نفسه فهي حزينة لأنها مخبولة من مواقف "نجم" اتجاه علاقتها، وفرحة لتحقُّق السعادة عند توأم روحها "ريما" التي وجدت سعادتها بزواجها بـ"الهادي" وسفرها معه.

يؤدي اشتداد الحيرة لدى "نور" إلى اللجوء نحو البحر، وهو نوع من الانفتاح على العالم الآخر والاستماع للذات ولصوت الطبيعة التي لا تحمل أي قيد اجتماعي، وقد عمد السارد إلى الرّبط بين الظاهرتين باستعمال واو العطف «وصلتها أوّل موجة ارتطمت بين

---

(1) عصام الدين، أنواع الرسم وتعريف الفن التشكيلي، 22 جانفي2010، الموقع الالكتروني: http://hewar.khayma.com

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص188–189.

(3) المصدر نفسه، ص30 .

قدميها. وتساءلت هل فعلا السمك لا يبالي؟»[1] لتكون هذه الجملة بداية لنهاية مفتوحة على سرد آخر جديد، وتبدأ الرواية من حيث انتهت أحداثها على صيغة استفهام، يدفع بأفق القارئ إلى كتابة رواية جديدة حيث نجد «الخطاب الرّوائي يصبو إلى العودة من جديد إلى نقطة الصفر وإلى إعادة ترتيب الأشياء من جديد»[2] علما أنّ الصيغة التي جاءت بها العبارة في خاتمة الرّواية معطوفة على العبارة التي جاءت في البداية ما يحيل إلى دعوة القارئ لاستكمال سرد أحداث الرّواية، و تؤول إلى قيام الوجود النصي على الديمومة و تجديد دلالاته مع كل قراءة تسجل عليه.

ما نخلص إليه عبر تحليلنا للملفوظات السردية هو أنّ الشك والحيرة يصاحبان "نور" وهي تحاول الاتصال بموضوع القيمة، لكون هذا الحب الذي كانت "نور" تبحث عنه هو حب مُترَع

بالصراع ومملوء بالغموض، كما أنه غير مكشوف من الطرف الآخر، فكان لابد لها أن تشحنه بالألم الذي يعتصر ذاتها ليسمو بها إلى امتلاكها القدرة على محو تلك الصورة الهشيمة، التي كان "نجم" يحملها في ذاكرته عن المرأة، والمتوقفة عنده على الحب الجسدي، ساعية إلى تجسيد أبعاد أخرى ترتفع بها إلى مصاف الحب الروحي والأبدي، وهو ما كانت تحلم بتحقيقه "نور" في علاقتها مع "نجم"، عبر مشروعها الأساس المضمر المتمثل في تحقيق كينونة المرأة المثقفة في ظل وجود الآخر.

لهذا فإنّها قد استطاعت بعد المواجهة الصدامية كشف أغوار عالم "نجم" المظلم وتحقيق قيم أخرى تحقق سعادتها واستقرارها، غير التي كانت تبحث عنها، بحيث نجدها قد تمكنت من تجسيد أفكارها وأحلامها بوسيلة الرسم، كما يؤول خطاب الرواية إلى أنها تمكنت من كشف عالم "نجم" المظلم عن طريق اللوحات التي رسمتها.

(1) نفسه، ص205.

(2) عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص188.

ويحيل خطاب الرواية القائم على البنية الصدامية والتنازع بين الفاعلين الأساسيين "نور ونجم" على موضوع القيمة المتمثل في تحقيق الحب والاستقرار، واعتبار الموروث الاجتماعي عاملا يحاول دائما عرقلة مسار الفواعل في تحقيق رغبتهما، أما بالنسبة للفاعل "نجم" فإصراره وتشبثه بالفكر الفحولي الذي يملؤه الغرور والكبرياء جعله يخفي شعوره الحقيقي ولا يقرّ بإعجابه وحبه لـ"نور" وانبهاره بها كامرأة ذكية ومثقفة، وليس كجسد منحوت تملؤه الانثناءات الأنثوية فحسب، ولكنه أبقى مشاعره في السر، وخيم عليه نوع من التردد في إنشاء علاقة جدية معها.

إنّ النظرة التي تتبناها "نور" لا تظهر كفاعل مضاد بالنسبة لـ "نجم" فهي تتمسك بمبادئها وتمارس معه نوعا من الترغيب في تجديد الحياة ونسيان الشرور كلها التي يكنها للأنثى من جهة، كما جسدت معارضتها للنسق الاجتماعي الذي يزكي سلطة الفحولة ووأد النفس الأنثوية من جهة أخرى، فهي لا تسعى من خلال مشروعها السردي إلى تغيير وضعها الاجتماعي فحسب بل إلى تغيير نظرة الآخر إليها كامرأة وكجسد قبل كل شيء ورسم تعاليم الحب والعلم والحرية.

إنّ تكثيف الأفعال من جهة "نور" يدل على رغبتها الملحة في التغيير، على عكس ما نلاحظه عند"نجم"الذي لا يبادر إلى تأسيس أفعال تساعده على إصلاح وضعه رغم حاجته لموضوع التغيير في داخله، إلا أنه على مستوى الظاهر أبقى مشاريعه حيز الثبات.

لذا يمكن أن نخلص إلى أنّ البرنامج السردي القاعدي في هذه الرواية يتمثل في رغبة "نور" المتمثلة في التحرر من التبعية المهينة ساعية بذلك إلى تحقيق موضوع الحب والاستقرار اللذين تفتقر إليهما واللذين تراهما يتحققان عن طريق اتصالها بـ"نجم" وموضوع الحب، هذا ما يتجلى من سياسة الكشف عن الحقيقة التي تتبناها "نور" من أجل التحرر من عالم "نجم" المظلم والنور الذي تريد أن يشع وينتشر في كل أرجاء العالم وفي كل النفوس المحيطة بها.

كما تتحدد قيمة الموضوع الذي تسعى "نور" إلى تحقيقه في الإستراتيجية التي تتبعها لتحقيق الاتصال، إذ كلما انفصلت عنه نجدها تحاول -وبإلحاح شديد- تملكه بممارسة مشروع مكثف، حيث كانت كلما أحست بخطر تسرع إلى تأسيس أفعال جديدة، ما يؤدي إلى انبثاق الدلالات وخلق حركة دلالية على طول المسار السردي للنص.

المبحث الثاني

تمظهر الصور الخطابية

حاولنا أثناء فحصنا للمكون السردي معاينة الحالات والتحولات الناتجة عن الاتصالات والإنفصالات القائمة على مستوى البرامج السردية، ولكن معاينة هذا الإطار لا يكفي لتشكل دلالة النص، فقد تمكن "غريماس" أثناء اشتغاله على الدلالة من «إرساء الدلالية على أساس هيكلي، أي أنّه اعتبر النص كحلقة ذات عناصر متحركة متغيّرة في حدود الخطاب[1]»؛ لهذا نجد الدراسات السيميائية قد اهتمت بالظواهر الخطابية لكونها المسؤولة عن تمظهر شكل دلالة المحتوى على طول المسار السردي ولأن « دراسة مادة المحتوى لا يمكن أن تتم إلا في إطار شكل محدد[2]»، وهذه الدراسة ستولي أهمية لبلاغة الخطاب ومساراته الصورية ذلك بتصنيف تمظهراته المعجمية والدلالية، وإبراز جهاته المضمرة عبر براجه الحكائية واشتغال بنياته العاملية، لكون الصوري يحيل على المرجع، باعتباره كلاما مبنيا على التمفصل دال/ مدلول، ولا يحيل عليه باعتباره واقعا؛ فإذا كان الصوري يعبر عن كل مدلول ومضمون لنظام لغوي طبيعي، ولكل تمثيل مرئي بصفة عامة، ويتحقق على صعيد الدال (التعبير) في العالم الطبيعي، والواقع الذي يتم إدراكه حسيا، فإنّ الموضوعاتي يتميز باستقلاله عن العالم الطبيعي ويتعلق بمفهوم المدلول (المضمون)، ومنه فإنّ الصوري يتحدد بواسطة الحواس ويتجسد الموضوعاتي على صعيد المفهوم[3].

---

(1) سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص121.

(2)Greimas A.J, Courtes J, Introduction à la Sémiotique narrative et discursive, P45.

(3) -Voir : Courtés J, Analyse Sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation, Hachette, Paris, 1991, P163

1. تنامي الصور الخطابية:

إنّ أوّل شبكة صورية تصادفنا أثناء تحليلنا هي تلك الصورة الناتجة عن الصراع القائم بين الفواعل. كما أنّ تحديدنا للتنظيم السردي للنص سينقلنا إلى تحليل التنظيم الخطابي، مع المحافظة على التقطيع الذي وضعناه في تحليلنا للمكون السردي، باعتباره يتحكم أيضا بتمفصل المكون الخطابي الذي يسيّر صوره، ويضمن تجانس مساراته السردية داخل النص، فلا يمكن للصورة أن تشتغل داخل النص «إلا بالنظر إلى العلاقة التي تربط الصعيد السردي بالصعيد الخطابي حيث أن الأول يكرسه ويدعمه»[1]، فأثناء تحليلنا للمكون السردي لاحظنا أنّ هناك برنامجين أساسيين يشكلان بنية الرواية، هما برنامج "نور" و"برنامج"، "نجم"، وتوصلنا أثناء تحليلنا إلى أنّ عدد الشخصيات الفاعلة فيها ثلاث:"نور"، "ريما"، "نجم"، وباعتبار الفواعل وحدة من وحدات تشكل الخطاب، فإنها لا تتجلى كصور إلا من خلال نمو الخطاب لكون «شخصية الرواية بافتراضها حاملة لاسم علم مثلا تتكون تدريجيا من خلال مجموعة من الوحدات الصورية الموزعة على مستوى النص، ولا تتخذ صورتها المكتملة إلا في آخر الصفحة، بفضل التذكر الذي ينجزه القارئ»[2]، وعليه فسوف نتطرق إلى استخلاص المسارات الصورية لكل من هذه الفواعل، لكننا سوف نجمع الفاعلين "نور" و"ريما" في مسار صوري واحد، لكونهما تحملان الآراء نفسها، وتتبعان نفس المسار السردي :

---

(1) رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ،ط 1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص97.

(2) Greimas (A.J), Du sens II, Essai sémiotiques, Editions du Seuil, Paris, Septembre 1983, P64.

1-1-المسارات الصورية للفاعل نور

الصفحة	الملفوظ السردي	المسارات الصورية
ص 11 ص 11 ص 12 ص 12 ص 11	- لا يستطيع المرء أن يكون ذكيا مع الأغبياء. - الذكاء هو ما نستعمله عندما لا نعرف ماذا نفعل، هكذا قال "بياجيه". -بما أنني لا أعرف ماذا أفعل فسأستعمل الذكاء. -لا بد أن تعرف ماذا حتى تتساءل كيف. -لا يبقى فيها ما ينبئ بالروح سوى عينيها الواسعتين السوداوين، يشع منهما بريق ذكاء مبرمج.	1- ذكية
ص41 ص 189 ص11	-وكأنها أرادت من تلك المساحات المتناهية في الصغر أن تخلق عالما لا يستطيع أحد سواها ولوجه. -أريد أن أصل إلى استنباط ذلك الشيء -قالت له مرة...ماذا لو كان هذا الكون يتألف من مستويات متوازية والمحظوظون...يستطيعون التنقل من مستوى إلى آخر كيفما شاءوا؟	2-متحررة
ص 10 ص10 ص144	-ليست ما يمكن أن نسميه امرأة جميلة.لكنها ساحرة.فيها شيء أخاذ يجعل كل ما حولها خفيفا. -شخصية لا تستطيع أن تأخذ منها موقفا لا مباليا -كان ما يبهره في "نور" هو إتقانها لكل ما تفعل	3- ساحرة

ص194 ص144 ص171 ص185	-انغمس ثلاثتهم في صمت طقسي، كما لو كان من شعائر تذوّق الجمال.جمال الطبيعة الخلابوجمال اللقاء الآسر. -كان يحاول أن يجد لها عيبا. كان عيبها كمالها -كان أحيانا يودّ أن يصرخ في وجهها بأنها المرأة التي تسكن كيانه. - زعزعه شيء فيها لم يدركه في البداية، كانت رقيقة بسيطة، قدسية.	4- قدسية

تكشف "نور" بكل شفافية ووضوح عن سعيها لإنشاء علاقة جدية مع "نجم" هدفها الاستقرار المبني على الجدية والصراحة، فهي لا تريد أن يكون مصيرها كمصير كل النساء اللواتي عرفهن في حياته «أنصت إلي جيدا. باختصار شديد.أنت تهمني إلى أقصى درجة وأعتقد إن لم أبالغ، بأنني أُغرمت بك وأريد أن أبني علاقة معك. هل تفهم؟ علاقة. الآن إن لم يكن لديك أي شعور تجاهي، ولا تظن بأنه سينشأ يوما ما فغادر هذا المكان ولا تعد إليه ثانية على الإطلاق. لا أطلب منك أن تجيب في الحال»[1]، يزكي هذا الملفوظ السردي الصفات الواردة في المسارات الصورية، من هنا يظهر دور "نور" في تغيير الوضع ومحاولتها وقف القهر الذي يمارسه الرجل "نجم" ضد المرأة.

لعل "ريما" من خلال مسارها السردي المضمر في مسار "نور"، تريد أيضا التغيير بحيث نجدها تمارس فعلها الإقناعي مع نور وتساعدها على تحقيق مشروعها، ما يؤكد نظرتها المعادلة لنور التي تحمل دلالة التغيير وعدم الاستسلام للسكون والثبات، والبحث الدائم عن أفق أوسع و أفضل توضحه الصور التالية: الرغبة في التغيير وتحريك الوضع القائم (الثابت).

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص124.

1.2. المسارات الصورية للفاعل نجم:

يحتوي المضمون الدلالي القائم بين علاقة "نجم" و"نور" و"ريما" مجموعة من المضامين الدلالية لكل شخصية حسب مشروعها السردي وتحتوي الوحدات الدلالية لمسار الصور على مستوى المشروع السردي الذي يتبناه "نجم" دلالة (الالتواء والسر)، أي الثبات، فهو لا يريد كشف أفكاره أمام "نور"، لأن ذلك يهدد وضعه السلطوي كمالك للفحولة، وهو وضع لا يريد أن يفقده (أن يتغير)، بل عليه أن يحافظ على الموروث الاجتماعي، يظهر من خلال الوحدات الدلالية التالية:الخوف، الالتواء،الحفاظ. الأنانية والتظاهر بعدم الاهتمام والاكتراث؛ إضافة إلى نظرته للمرأة على أنّها مخلوق مسجون بين قضبانه، ورغبته في إبقائها تحت سيطرته، كأنها ملكية خاصة به. ولا يريد إنهاء علاقتهما بالزواج، فهو يراه قيدا لحريته، ورغم الحب الطاهر الذي يكنه لها بداخله، فإنّه يخاف أن يصرح به ويكون ذلك نهاية له.

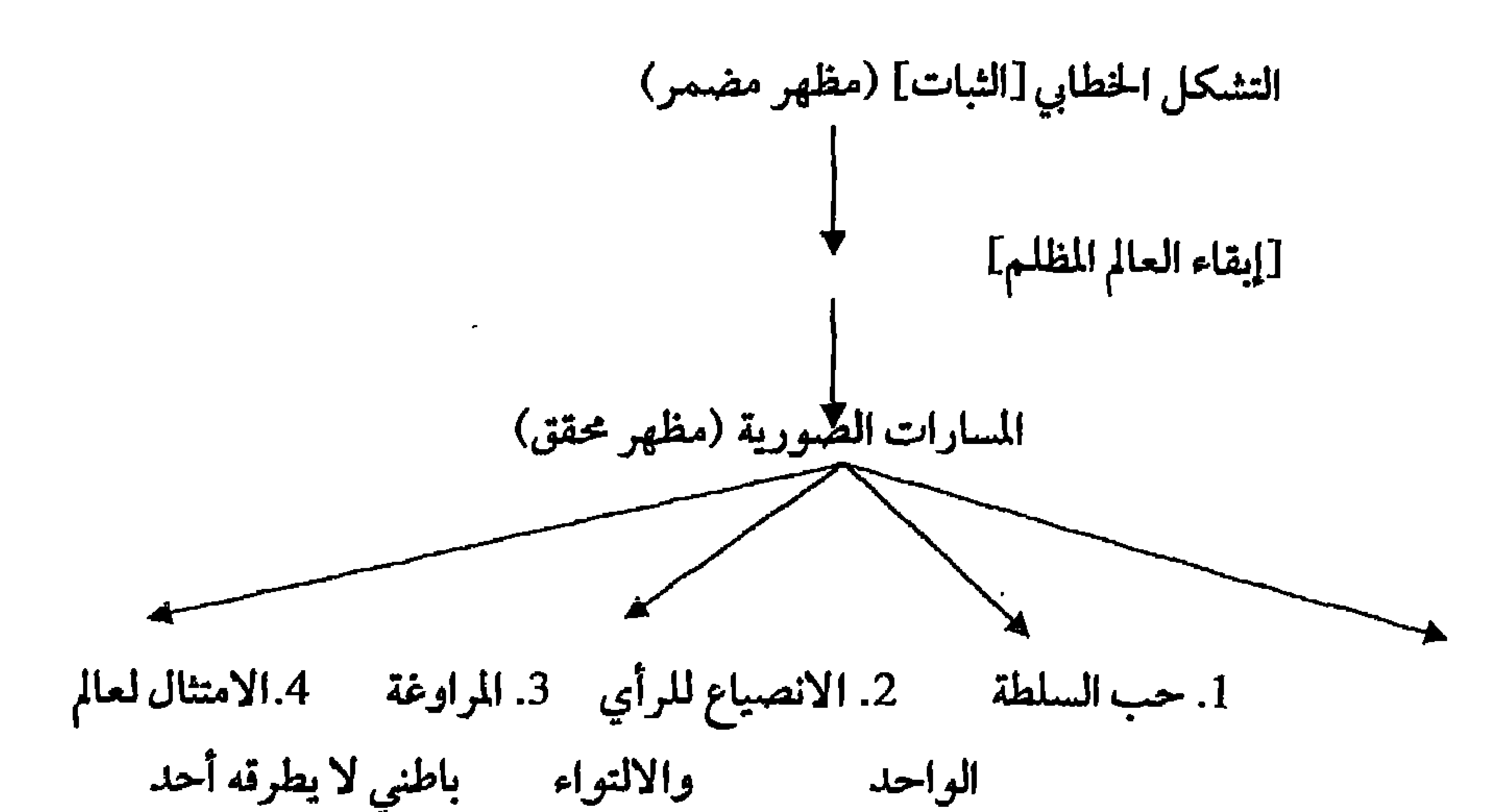
نصل إلى نتيجة، أنّ "نجم" لا يريد التغيير، إنّما يريد إبقاء حالته على ما كانت عليه من حيث يخرج متى شاء، ومع من يشاء من جنس النساء، ويمكننا أن نخلص إلى أنّ هذا يؤول إلى الخيانة الزوجية التي تعرض لها وهو لا يزال شابا، فتلك الصدمة جعلته يفقد الثقة بالنساء، حتى وإن كانت أعز امرأة قابلها في حياته هي "نور"، لذا نجد مشروعه السردي يتجسد من خلال المسارات الصورية كما في الجدول التالي:

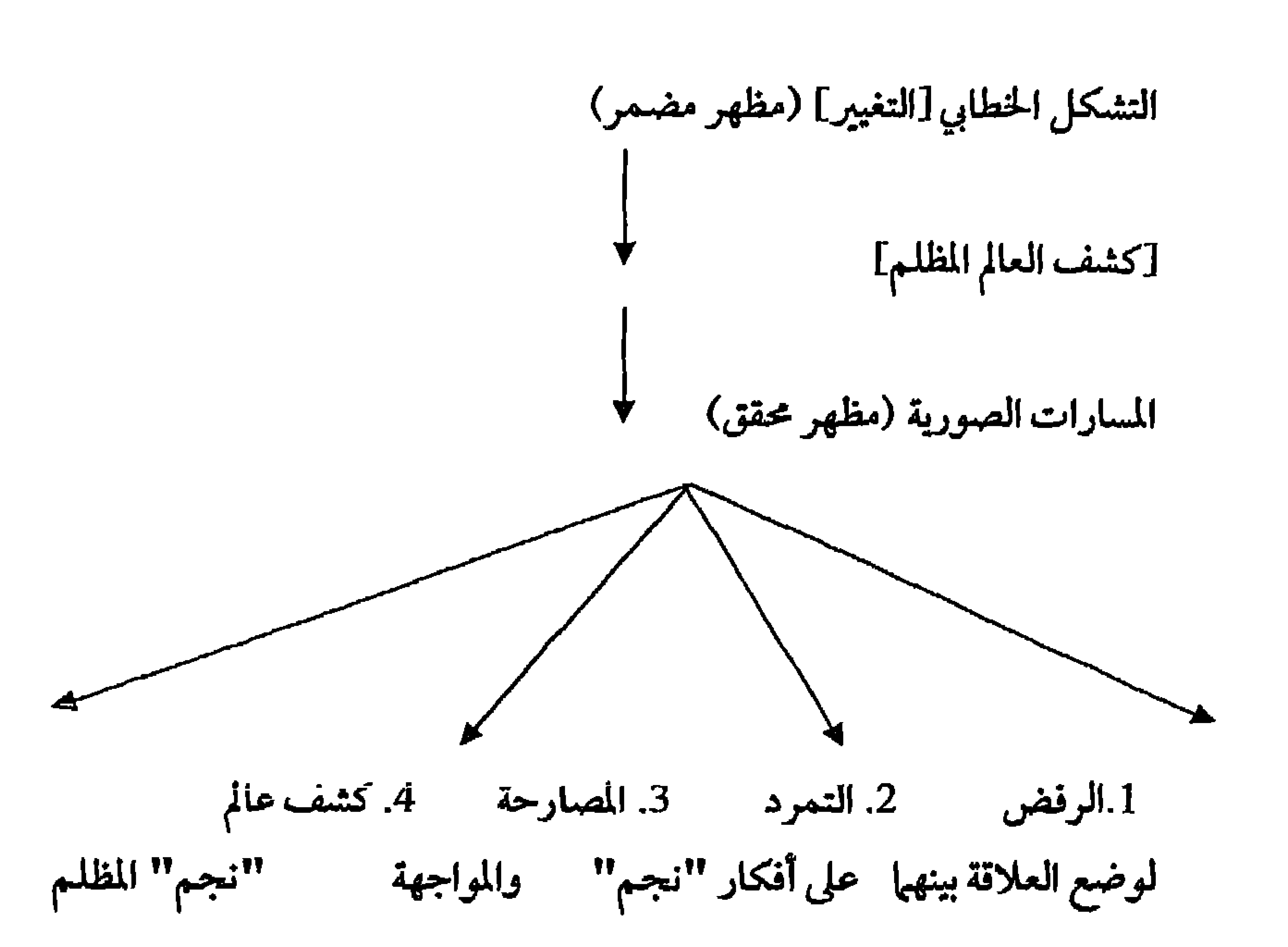
الصفحة	الملفوظات السردية	المسارات الصورية
ص204 ص190 ص 190	- فهمت نور أنه كان يريد أن يأتي بتبرير أدرك أنه قد يكون أكثر فضحا لنواياه...فالتزم الصمت. - غياباته المتكررة التي لم تعد تحتملها. - متاهات المراوغة المغرقة في الضياع.	1-مراوغ

ص162	-ذات منيعة إلى أن اقتحمتها "نور"	2-متمنع
ص 131 ص 143	- وهو الطبيب الذي أقسم على تخفيف آلام الناس - فالطبيب، رغم كثرة الأطباء الآن، لا يزال يجسد في الأذهان فكرة الارتقاء الاجتماعي.	3- مثقف
ص162	- التي اختلقها جبنه.	4- جبان
ص 52 ص 127 ص 127	- هو الذي اعتقد بأنه نظم كل أموره بحيث لا تغشاه أنثى. - لم يكن يفكر أبدًا بأنّه قد يقابل يوما ما امرأة على مثل هذا القدر من الذكاء. - "الذكاء نظير الدهاء ولا يناسب النساء".	5- مغرور

إنّ ائتلاف الأنظمة الخطابية وتفاعلها في رواية "السمك لا يبالي" يعود إلى حركة الفواعل التي تتشكل عبر أفعال مختزلة في محورين أساسيين هما محور[الثبات] و[التغيير] بحيث يعتمد نجم الالتواء، أما نور فتعتمد الصراحة، نجم يريد إبقاء الأوضاع على حالها، أما نور فتسعى إلى تحويلها عن طريق كشفها وإخضاعها للنور.

بناء على هذه المعطيات نصل إلى التشكلات الخطابية التالية:





يشير التشكل الخطابي [الثبات] إلى الدلالة المضمرة التي يخفيها "نجم" من وراء تصرفاته اتجاه علاقته بنور، وتشكل تجليات هذه الدلالة المضمرة من خلال المظهر المحين

والمسارات الصورية التي تحدد رغبة نجم الرامية إلى إبقاء الأوضاع على حالها وتثبيت قيمة الثبات ودلالة الخفاء، ما خلق عند "نور" نوعا من الحيرة والشك وما أبقى الأوضاع على حالها حيث يتضاد هذا التشكل الخطابي [الثبات] مع التشكل الخطابي الذي يتبنى قيمة [التغيير]، ويمثل أيضا جانبا مضمرا غير متجل، حيث يتمثل المظهر المحين من مجموع المسارات الصورية التي تجسدها أفعال الشخصيتين "نور" و"ريما"، والمسار الصوري الذي تجسده أفعال "نجم" عن طريق كشف العالم المظلم ونفي قيمة [الثبات] وتأكيد قيمة [التغيير].

إنّ أبرز شبكة صورية تصادفنا في "السمك لا يبالي" تلك التي تصف حالة الشخصية المحورية "نور" وطبيعتها النفسية التي تخص برنامجها السردي المتمثل في مواجهة الوضع الذي آلت إليه في علاقتها بـ"نجم" ، يجسد حالة الانفصال ف1 عن موضوع القيمة ورفضها لأفكار ف2 وسلطته، الذي يظهر عبر التمثيل الصوري لـ برنامج السردي ف1 المتمثل في رفض العالم المعتم لـ ف2 وإنشاء عالم النور، وهي صورة مجردة تحيل إلى انبثاق صورة أكثر دلالة هي صورة [التمرد]، الذي قامت به "نور" لتعبّر عن مقاطعتها لعالم الظلام الذي تحكمه السلطة الذكورية والمتاهات المعتمة.

تكشف المسارات الصورية عن ملامح تمرد الذات الأنثى "نور" وسعيها الدؤوب نحو التغيير، وتحقيق كيان المرأة تحت وطأة المعاناة الفردية والسلطة الاجتماعية. ستخوض "نور" حربا ضدّ أفكار "نجم" الذي عانى من وجع الخيانة، فصنف النساء في محور دلالة الجسد لتتمرد" نور"على مجموعته النسوية وتخوض معركة حاسمة ضدّ إلغاء وجودها الأنثوي.

وتتجسد صور التمرد من خلال رفضها لما آلت إليها علاقتها بـ"نجم"، فهي لم تعد تثق بحبه لما يجتاحه من صمت رهيب وانغلاق ذاته، لذا نجدها تخرج إلى عالم الرّسم حيث ستجد حريتها عن طريق استنطاق البنية المسكوت عنها، فتقدمها الرّواية كفنانة ورسامة مشهورة، إذ مثلت "نور" داخل الرّواية صورة امرأة متميزة في حياة "نجم"، فهي ليست

المرأة المتحدية للرجل وليست المرأة الرافضة للتاريخ لكنّها المرأة التي تريد الانتشار وإثبات وجودها المهمش في ذاكرة النسيان ولم يبق منها إلا صورة الجسد الخفيف.

تكشف الرّواية من خلال الفاعل "نور"عن صورة امرأة تسعى إلى التمدد والانتشار واثبات وجودها الآخر(الأنثوي)، غير ذلك الوجود الذي ارتبط بها منذ الأزل والذي يرسم لها دائما صورة الجسد الملفوف بالخطيئة بدءًا بطرد آدم من الجنة إلى ما ترويه قصص التراث الشعبي في كتاب" ألف ليلة وليلة" من صور الخيانة، لترسم الرواية صورا أخرى للمرأة فهي الذكية والمثقفة والمتحررة كما يجسده المقطع السردي التالي: «ساءه أن يرى فيها مجرد أنثى، واعتبره نذيرًا لبداية المتاعب»[1] لا لشيء إلاّ لأنه كان يربط المرأة بجسد خفيف يسهل الوصول إليه دون معاناة، إنّها تحاول التحرر من حكم تاريخ ومن قبضة مجتمع يتهمها دائما بالخطيئة؛ فهي لا تقف موقف ضدّ بالنسبة للآخر(الرجل)، بل هي تسعى إلى خلق عالم متكامل مبني على الصراحة والنور، تحاول مسح تلك الصورة المنحوتة في ذاكرة المجتمع والتاريخ عن المرأة ورسم صورة جديدة هي صورة المرأة التي تريد أن تكون عليها"نور"، يظهر في الملفوظ التالي: «أوّل إهانة تلقتها في حياتها، كانت ذلك الضرب المبرّح الذي انهالت به عليها أمها. دون سبب. لمجرد أنّها لم تكن تستطيع فشّ غلّها في أبناء عمومتها وأولاد صديقات جدتها»[2] ذلك الحكم الجائر في حق المرأة والذي بات حكما يتسلل حتى إلى عمق تفكير المرأة ذاتها فهي التي تربي أولادها على تزكية الذكورة كما تكشف عنه الرواية من خلال أفعال والدة "نور" التي تحسسها دائما بالتمييز العنصري، لهذا فإنّ صورة [التمرد] في الرواية تخلقه صور الشعور بالاغتراب النفسي والعزلة الذاتية، وانعدام الفهم وفقدان التواصل بين "نور" و"نجم"، فكأنّ الذات "نور" تسعى عن طريق هذا التمرد إلى إيجاد شيء يعوضها ويملأ فراغها النفسي.

---

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص122.

(2) المصدر نفسه، ص58.

يجسد الخطاب مجموعة من الصور المتشاكلة والمتنامية على مدار النص، حيث يكشف عن تنامي الفواعل داخل الرّواية وتكاثف الأدوار الموضوعاتية (التيمية) (Rôles thématiques*) والدور الموضوعاتي يقوم باختزال التجسيد الخطابي للنص في مسار صوري محقق أو قابل للتحقق داخل الخطاب.

ونظرا للدور الذي تلعبه الشخصية في تحريك أحداث الرواية والتي تعرف عند "غريماس" و"جوزف كورتس" (Joseph Courtés) باسم العامل (Actant) حيث يعرفانه على أنّه «إما من يقوم أو من يقع عليه الفعل...وكلهم أشخاص أو أشياء بصفة أو بأخرى...تشارك في الحدث ...مفهوم العامل يعوض بصفة إيجابية خاصة في السيميائية الأدبية، مصطلح الشخصية...إنّه لا يحيط فقط الأشخاص ولكن الحيوانات، الأشياء المفاهيم»[1]، ولأنّها لا تتشكل دفعة واحدة وتعد حسب الدراسات السيميائية وعاءً فارغا يقوم الكاتب بملئه شيئا فشيئا بمجموعة من الصفات يسندها إليها على طول المسار السردي، حيث لا تكتمل فعالية وجودها في النص إلاّ بعد انتهاء النص فسوف نحاول تبيان العلاقات التي تقيمها الفواعل فيما بينها داخل المسار السردي الذي تتخذه داخل نص الرواية، حيث سنصوغ الأدوار الموضوعاتية لكل من الفاعل "نور" والفاعل "نجم" حسب البرامج السردية لكل منهما كما يلخصها لنا الجدول التالي:

الأدوار الموضوعاتية للبرنامج السردي لـ ف2	VS	الأدوار الموضوعاتية للبرنامج السردي لـ ف1
مخبول وباطني وغير مكشوف للغير يؤمن بالرأي الواحد	VS	مواجهة وصريحة تزكي الرأي الجماعي

*- الدور الموضوعاتي=الدور التيمي ويعنى به تحويل أو اختزال مجموعة من الوحدات الوصفية أو الوظيفية إلى فاعل يتبناها كتعابير مضمرة وممكنة.

(1) -Greimas(A.J), Courtes(J), Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Tome1, P03

وجبان وغير وفي		متحررة من الحكم الظالم
يعيش عالما مظلما بمنأى عن النور		واعية ومثقفة
مغرور ومحب للنفس ذات منيعة		شفافة ومحبة للحياة ذات مكشوفة
مراوغ ومتعجرف		صريحة وجريئة
ظالم		مظلومة
حاكم		محكومة

تجسد صور التشكل الخطابي المجسد للبرنامج السردي النور والكشف للعالم المظلم الموضوعات التالية: الحرية والتمدد، المواجهة والصراحة، الكشف عن الحقيقة، تزكية الرأي الجماعي، ورفض الاستبداد.

بناء عليه، فإنّ صورة [النور] وهي صورة مجردة تجسد موضوع الرفض والتمرد على السلطة الظالمة، كما تستبطن صورة النور جوهر الإنسان وما يمثله من طبائع وعواطف وأفكار متحررة، وكشف العالم المظلم حيث يحيل استياء (ف1) من معاملة (ف2)، على وجود حالة

ظلم جعل "نور" تنفعل وتفقد صبرها «رأته وهو يراها تنغرز في قعر كيانها وتدفن صرخاتها في عمق الأرض»[1]، حيث نجدها ترفض الوضع الذي آلت إليه علاقتهما وتواجه "نجم" باطلاعه على حقيقة شعورها ورغبتها في الاتصال به ساعية من خلال ذلك إلى الكشف عن معاناة المرأة المثقفة كما تسعى إلى التحرر من التبعية المهينة، فتأتي "نور" كذات متعالية على كل النساء اللائي عرفهن "نجم" فهي تمتلك قدرات تجعلها تسمو وتنفرد بها عن سائر النساء التي عرفهن "نجم"، حيث سيقوم (ف1) بتغيير مسار الرؤية عند "نجم" وإيقاظ جانبه الروحي.

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص203.

بينما تجسد صور التشكل الخطابي المجسد للبرنامج السردي الضديد: السلطة والظلام الموضوعات التالية: الاستبداد والظلم، التكبر وحب النفس، الاحتكار والاستمتاع والتمنع عن الإخبار بالحقيقة، الخوف من فقدان مصالحه.

وعليه، فإنّ صورة [الظلام] -وهي صورة مجردة- تجسد موضوع الاستبداد، السلطة الظالمة والإبقاء على العالم المظلم، حيث معاملة (ف2) الملتوية والمراوغة لـ (ف1) والذي يدل على وجود حالة معتمة غير مكشوفة للظاهر جعلته بمنأى عن النور «لكن كيف كان له أن يلج أغوار تلك الذات المنيعة؟ ذات منيعة إلى أن اقتحمتها "نور"»[1]، تستدعي هذه الصورة وتزكي ملامح الذكورة، حيث يهيمن على هذه الصورة افتنان "نجم" بالنساء ما لحق من صور بدائرة بطولته التي تحضر من خلال محاولته الإيقاع بـ "نور" عن طريق إبقاء علاقتهما في السر وعدم مصارحته بحبه لها حيث يعتمد أسلوب المراوغة وكذا علاقاته المتكررة مع مجموعته النسوية الّتي رافقته في مسيرته الهستيرية ("بيغي الخنزيرة"، "خيرة"، "نفيسة" "تسعديت"، "مبروكة")، ينبثق التشكل الصوري لفعل الرغبة ويفسح المجال لتجسيد صورة الفحولة وصفات الوأد الجسدي حيث يحضر هنا دال المرأة مرتبطا بمدلول صورة الجسد.

يتيح لنا تحليل التشكلات الخطابية الكشف عن العلاقات الخلافية القائمة بين الفاعلين الأساسيين "نور" و"نجم" داخل الرّواية، حيث تختلف "نور" عن "نجم" في المحور الإيديولوجي كون هذه الأخيرة تتبنى الفكر التحرري والسعي نحو تجسيد قيم تحرر المرأة من سلطة الجسد الذي يلغي وجودها الروحي في المجتمع، بينما يسعى "نجم" إلى تزكية السلطة الاجتماعية والمفروضة على المرأة ساعيا إلى الحفاظ على القيم الاستبداد وتزكية الوأد الجسدي عند المرأة.

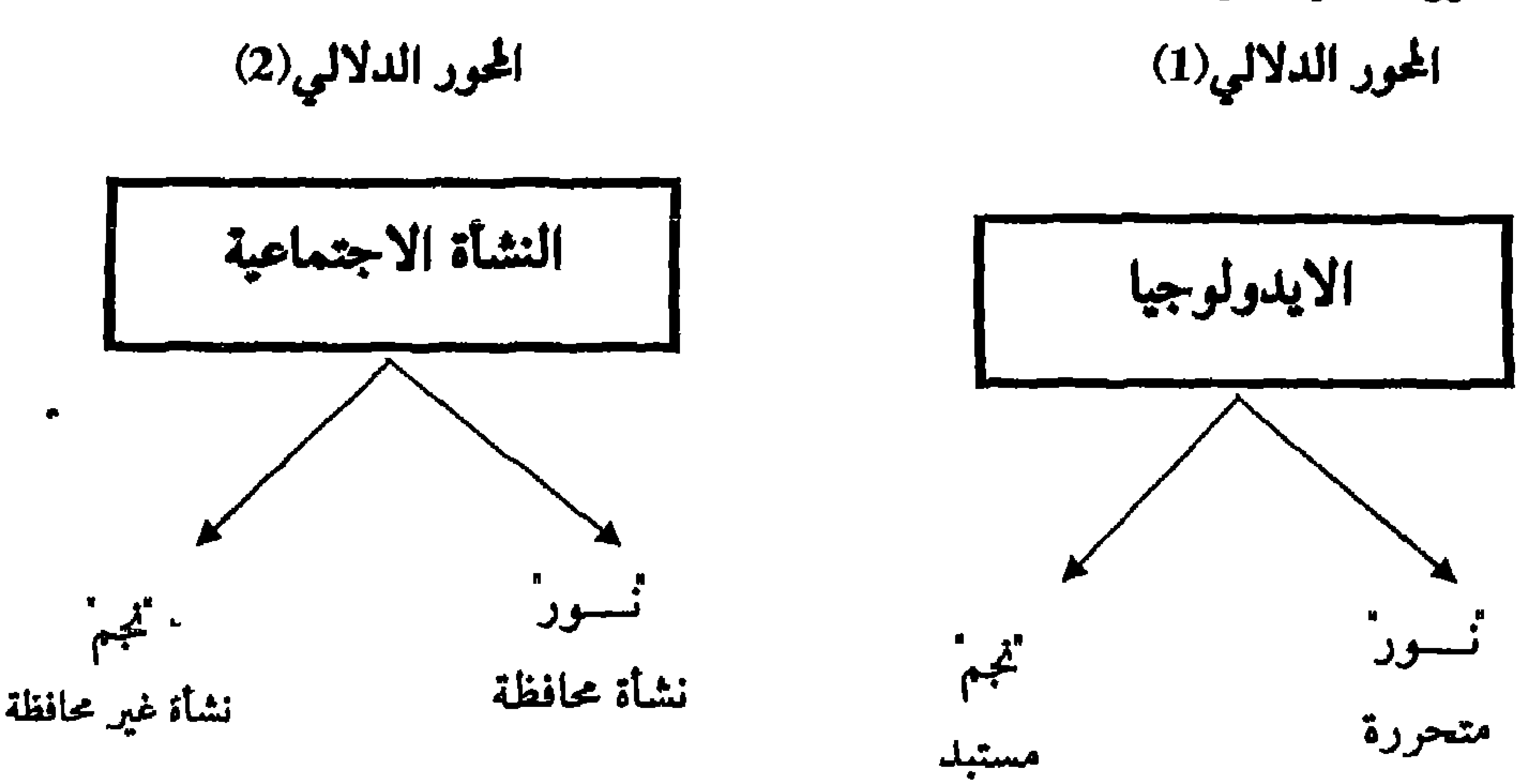
---

(1) المصدر نفسه، ص162 .

كما يختلفان في النشأة الاجتماعية، حيث نشأة "نور" في أسرة محافظة ومتبنية للفكر التحرري علمتها معاني الحرية والجهاد عند المرأة التي تكشف عنها صور النساء التي أوردتها الرواية وصور المرأة عبر التاريخ بدأ من صورة "مريم العذراء".

بينما عاش "نجم" حياة البذخ والترحال مع والده وزوجة أبي شقراء ما جعله يؤمن بأفكار استبدادية انعكست على تكوين شخصيته كحب السلطة والتملك لكل شيء وتحقيق أهدافه حتى وإن كانت على حساب حقوق غيره.

يكشف خطاب الرواية من خلال العلاقة القائمة بين "نور" و"نجم" التي تتمظهر في المحاور الدلالية الآتية:

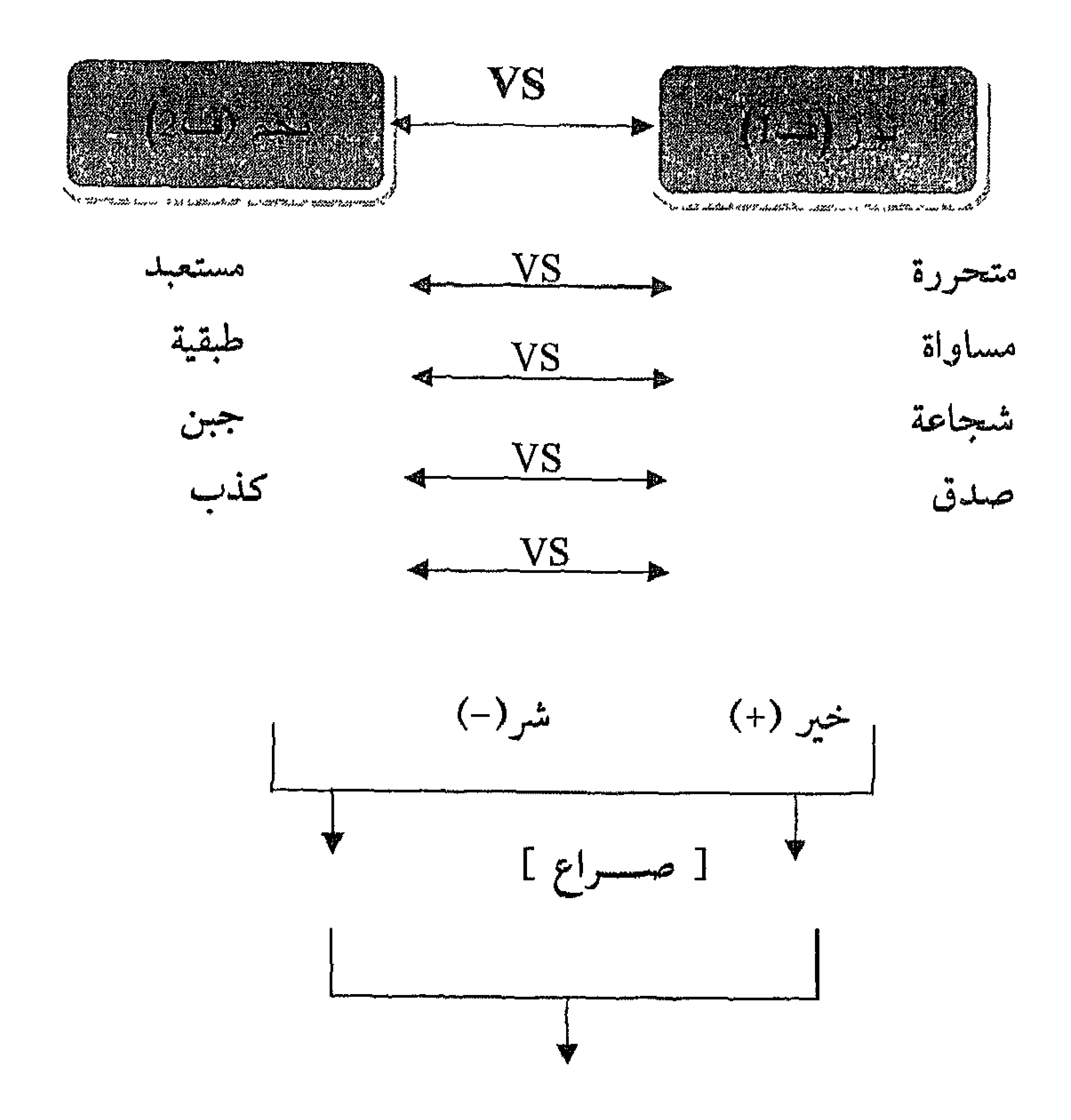


لقد أدى اشتغال الفواعل الأساسية داخل الرّواية إلى تنامي أفعالها وتشابهها أحيانا واختلافها أحيانا أخرى ما أدى إلى تحديد قيمة كل فاعل حسب الأفعال التي يقوم بها على مدار نص الرّواية، وكشف عن وجود صراع بين هذه الفواعل الذي يخلقه الصراع الإيديولوجي والاجتماعي، ما أدى إلى اختلاف القيم التي يسعى إلى تحقيقها كل فاعل داخل النص وكشف على وجود عالمين دلاليين مختلفين هما: عالم الثبات وعالم التغيير.

ومن خلال تحليلنا للموضوعات الواردة داخل الرّواية والعلاقات بين الفواعل نصل إلى استخلاص القيم الخلافية التالية:

- الذكاء والوعي (القوة المعنوية): يظهر رفض (ف1) لعالم (ف2) المظلم مدى ذكائها ووعيها بالوضع الذي آلت إليها علاقتها، كما يبدو من رفضها وتمردها وحبها للحرية ونبذها للظلم والفكر المستبد أنها تدخل محور الخير.
- السلطة (القوة الجسدية): يقابلها (ف2) بعالم مظلم يسعى إلى إبقاء الأوضاع على حالها وإهمال مشاعر المرأة وإرادتها، تحكمه أفكار أنانية كتغليب حريته على حساب حرية الغير بهذا يكون (ف2) ممثلا للظلم الذي يتمظهر في حب السلطة الذي يدخل في محور الشر.

وعليه، يمكن أن نخلص إلى المقابلة التالية للموضوعات كما يجسدها المخطط التالي:



تبيّن لنا عبر هذا المسار حالة الابتعاد عن الموضوع القيمي، لكن عدم اتصالها بالموضوع لا يعني أنّها لم تحقق برنامجها الأساسي لأن العلاقة بين «الفاعل والموضوع مهما كانت درجة الانفصال فإنها دائما في اتصال، لأن الانفصال يستدعي اتصالا في المستقبل أو أنّه ينبئ باتصال[1]»، فلقد تمكنت "نور" من كشف عالم "نجم" المعتم وتغيير أفكاره نحو المرأة.

تتداخل حالات السعادة والحزن،النور والظلام، وحالات التجاذب والتنافر، وغيرها من الثنائيات المصاحبة لعلاقة الاتصال والانفصال التي تخلق بنية جدالية على طول المسار السردي للرّواية، حيث تتلاشى الحدود الزمنية التي تفصل بين هذه الحالات، وهذا ما يُحدث تراكمَ الأفعال على مستوى الذوات واشتغالها باستمرار، ما يؤدي إلى الانشاق الدلالي في النص.

أمّا في حالات الانفصال فنجد تناسبا بين دورين متعارضين يؤدي إلى صراع الأدوار كما هو الحال في الرواية حيث نلاحظ أن ظاهرة التقارب/ التنافر القائمة بين "نور" و"نجم" قائمة على خدمة كل منهما لأفكاره ومبادئه، ولكن من جهة أخرى تجمعهما علاقات التقارب التي يجسدها موضوع الحب، حيث يدعم كل واحد مشاريع الآخر وذلك لوجود نقاط التشابه بينهما والمتمثلة في افتقارهما لموضوع الحب والاستقرار، بينما تظهر قوى التنافر من خلال ظاهرة تصادم الفكر الفحولي بالفكر الأنثوي كقول السارد «ولكن هاهي تحس بعد مضي أكثر من سنتين، من أنها هي التي تقوم بكل المبادرات، وهو يتلقى على إيقاعه الخاص... كانت تأخذ تردده وخوفه من الإقدام بحرية وعفوية، على أنه نوع من الحذر أوعزته تجارب سابقة أليمة. لكنها الآن تشك في ذلك.الأرجح أنه يرتاح إلى العلاقات التي لا التزام فيها[2]»، إنّ ندرة حالات الاتصال يولّد اللجوء الدائم لدى "نور" إلى تحريك أفعالها وتشعب المواضيع المستطرقة وبالتالي تنامي الفواعل عبر مسار الرواية.

---

(1) Nicole Everaert -Demedts, Sémiotique Du Récit, P40.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص57.

كما أنّ تشكيل صورة النور / الظلام هي تمثيل لصورة الأنثى/ الآخر وهي إستراتجية صورية تتبناها الكاتبة لتهدف من ورائها إلى القيم الاجتماعية التي تسعى دائما إلى إبعاد الحضور النسوي والنزوع إلى الهيمنة الذكورية، والغاية من هذا المنطلق هي قيم الفحولة بوصفها علامة تميز تبرز تفوق الجنس الآخر في مجالات الحياة كلها.

2. تشكل صور الفضاء:

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة بالفضاء واعتبرته عنصرا مهما في تشكيل العمل الأدبي لاسيما العمل الرّوائي، فعبره تتحرك الفواعل وتتنامى أحداث الرّواية، حيث يعد «تسجيل البرامج السردية داخل الأفضية المقطعة، البرمجة الفضائية ذات الطابع الوظائفي التي تظهر اليوم كمكون لسيميائية فضاء اكتسبت فعالية عملية[1]» أي أنه لم يعد ينظر إلى الفضاء من الوجهة السيميائية كحيز ساكن لا حركة فيه،إنّما أصبح عنصر الفضاء «نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون[2]» ويملك فعالية عملية داخل النص ومساهمة في خلق الدلالة .

لقد تعددت المفاهيم الواردة لمصطلح الفضاء، إذ هناك الفضاء الدلالي، والفضاء الرؤيوي، والفضاء المكاني، وسنهتم في هذه الدراسة بالفضاء المكاني، نظرا لما يحمله من دور فاعلي داخل الرواية ومدى اشتغاله كعنصر بارز لخلق دلالة النص مساهما في إنتاج الدلالة حيث هيمنته على مقاطع الرواية، وامتلاكه لأدوار فاعلية داخل المسار السردي ليتجاوز بذلك سمة الوصف التي غالبا ما ربطها النقاد بالمكان كأداة لإنتاج الصور السردية، فـ «إذا كان السرد يشكّل أداة الحركة الزمنية في الحكي، فإنّ الوصف هو أداة تُشَكّل صورة المكان[3]».

---

(1) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي-انجليزي-فرنسي)، ص71.

(2) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص97.

(3) حميد الحمداني، بنية النص السردي، -من منظور النقد الأدبي- ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص80.

ونظرا للأهمية التي توليها الرواية لمستوى الفضاء وما يحمله من صور تثري عناصر دلالة النص، فإننا ارتأينا أن ندرس أهم الأفضية الواردة في الرّواية وما لها من دور فاعلي في خلق الدلالة والصور الخطابية حيث «لم يعد يعتبر خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما لا يعتبر معادلا كنائيا للشخصية الرّوائية فقط ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني»[1]، وعليه فإنّ الفضاء لم يعد حيزا صامتا تدور فيه الأحداث، إنّما أصبح يحمل دورا فاعليا في مسار النص واختياره من طرف الكاتب يتم وفق إستراتيجية متقنة مشكل كنظام دال يحيل إلى مجموعة من المدلولات التي لا يضمرها النص. ولأنّ «الأمكنة، وتواترها في الرواية يخلقان فضاءً شبيها بالفضاء الواقعي، وهما لذلك يعملان على إدماج الحكي في نطاق المحتمل»[2] فإنّ السارد أبدع في خلق فضاء المكان داخل الرّواية واختيار الأمكنة المناسبة للحدث وربطها بالذوات والتصرف في صنعه عبر تقنيّة الوصف الذي «يتحول بنظر القارئ إلى الوسط المحيط، متيحا له، بذلك، استراحة بعد مقطع حدثي، أو يثير في نفس القارئ الترقب عندما يتوقف بالمحكي في اللّحظة الحرجة»[3]، حيث يلهم القارئ بمنزل جميل كوضع الديكور ليكون الفضاء في هذه الرواية [نظاما دالا]، يحمل مجموعة من المدلولات التي يريد السارد إيصالها إلى القارئ بأسلوب صوري يستدعي من القارئ تأويل المكان وتفكيكه والبحث عن الصور التي يحتملها، ولا يتم ذلك إلاّ عن طريق عملية التأويل فمهما كان حضور المكان معبرا عن واقع حقيقي داخل الرواية فإنه عبر تشكله في المسار الخطابي نجده يخرج عن حيزه التقريري إلى نطاق أوسع هو المجاز، ليعبر عن صورة محتملة غير واردة في النص لأنّ حضور الفضاء في هذه الرّواية «لا بوصفه أمكنة تدور فيها الأحداث والوقائع الحكائية أو تتمركز حولها الفاعلية الشعرية، بل الفضاء كوعي بالكتابة جماليا

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص54.

(2) حميد الحمداني، المرجع السابق، ص65.

(3) جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر:عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص109

وتكوينيا الفضاء كشكل ومعنى، الفضاء كذاكرة وهوية ووجود، الفضاء كسؤال إشكالي ملتصق بوعينا الثقافي والاجتماعي والجمالي وبنسيجنا السيكولوجي والمعرفي والإيديولوجي[1]» إذ يوسع اشتغال دلالة الفضاء داخل الرواية دائرة الإيحاء للغة الخطاب وتعدد الرؤى.

تكشف الرواية عن رسم فضاء للأمكنة تتماشى مع نفسية الفواعل التي تعيش حياة وجدانية مغلقة تتوق للعيش في أماكن رحبة وشاسعة بعيدة عن ضيق الحياة وهموم الواقع اليومي الذي تعيشه الذوات لكون «المكان يسِم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق»[2] وهناك إشارة إلى أماكن خاصة يمكن تصنيفها ضمن الأمكنة الرئيسية والمركزية، ضاربة في عمق التاريخ الإنساني، ما يجعلها تمثل سجلا تاريخيا وعنصرا رمزيا، يشير إلى خلق صور مكثفة داخل النص، حاملة لدلالات ضمنية لا تبوح بها الرواية، إلا بالعودة إلى الذاكرة التاريخية للمكان ومدى ارتباطه بالذوات المتحركة في الرواية لأنّ «المكان الذي يرد في الرواية إنّما يدل داخل نظام هذه الرّواية»[3]، بمعنى أنّه يمتلك الدلالة التي يمليها عليه النظام السردي والخطابي القائمين داخل متن الرّواية، وتتغير دلالته بتغير هذا النظام من نص إلى أخر، هذا ما يؤدي إلى اشتغال دلالة النص في هذا الإطار واتساع دائرة العلاقة القائمة بين الذات "نور" ومحيطها والتحول الفضائي. ومن الأفضية المركزية التي تتجلى في الرّواية نجد:

2-1- فضاء البيت:

يعد فضاء البيت المرجع المغيب في سجلات الذاكرة داخل هذه الرواية، فإنّ ماهيته وتجليه يكمنان في القيم التي يكتسبها عبر انتظامه الفنّي على مدار النص وليس بمقدور هذا المرجع أن يتجلى داخل الرواية إلا من خلال استحضار الفواعل الأساسية لصور هذا الفضاء

---

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 12.

(2) محمد برادة وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، ط1، دار ابن رشد، ط1، الدار البيضاء، 1981، ص 211.

(3) جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ص72.

عبر ذكريات الطفولة كما يشير إليه الملفوظ السردي التالي: «أجمل ذكرى مكان كانت دون منازع ذكرى البيت الدمشقي العتيق، تحت ظل شجرة النارنج وأصص الفل والزنبق الأبيض والياسمين»[1]، لذا فإنّ قيمة إحالته الصورية لا تتوقف عند إثباتها لوجود واقعي إنّما أيضا في كيفية إثارتها لصدى هذا الوجود وتشكله في ذهن القارئ وعلى الرغم من أنّ «المكان يعطي الانطباع بأنّ النص حقيقي»[2] إلا أنه في هذه الرواية يوهم فقط القارئ بأنه يبني صورا حقيقية ليضعه في انسجام مع الواقع الذي يصوره هذا النص وهي إستراتيجية فنية يمارسها النص لجلب جمهور القراء.

يحمل فضاء البيت دلالة قاموسية تدل على الإيواء ويعد فضاء البيت من أهم أفضية الإقامة، فهو على حد تعبير "غاستون باشلار" (Gaston Bachelard): «البيت هو ركننا في العالم. إنّه، كما قيل مرارًا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما له من معنى. وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أبأس بيت جميلا»[3]، ولا يمكن لقارئ أن ينظر إلى البيت داخل هذه الرّواية كركام من الجدران والأثاث وأصص الفل والزنبق الأبيض، إنّما كل قطعة فيه تكشف عن ذاكرة منسية ضاربة في عمق التاريخ تعبر عن دلالة خفية فلجوء السارد إلى وصف البيت السوري بالتحديد، وارتباطه بـ[حارة الصالحية] له دلالته التاريخية، إذ تمثل هذه الحارة أقدم حارة في سوريا تحمل ثقافة عريقة تقدمها الرواية عبر صور أنثروبولوجية غنية بالدلالات التي ترسم صورة الحياة في منطقة سوريا التي عملت على تحصين ثقافتها وتراثها العريق، تقطنها أعراق بشرية مختلفة مسلمون ومسيحيون ويهود فتتعانق الديانات واللّغات على مختلف مشاربها الثقافية وعاداتها الاجتماعية، فوصف الأثاث العجمي [دال] يحيل إلى مدلولات، منها وصف الحياة السائدة عند العائلة الارستقراطية، وانحدار "نور" من عائلة ملكية تعود إلى (سلطان

---

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص46.

(2) جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ص75.

(3) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط6، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2006، ص36.

باشا أغا) كما أنّ [دال] المرأة الارستقراطية يحيل إلى دلالات المرأة المثقفة والثرية والمرموقة والذكية والأنيقة عبر تاريخ البشرية، وقبل أن تكون هذه الحارة مشكلة من أزقة وبيوت ومتاجر، فهي كانت كونا من المشاعر والألفة التي تجمع بين أفراد المجتمع.

تعمد الرواية عبر لغتها الخطابية إلى لغة الإيحاء وهي تقنية كتابية تنم عن لغة شعرية ورمزية تحيل من خلال هذه العملية إلى مدلولات عديدة، خاصة أثناء وصف أثاث المنزل حيث يقول "ميشال بوتور" (Michel Butor): «إن "بو" هو أول من أعلن أن تنظيم الغرفة يمكن أن يكون عملا رفيعا بمستوى رسم اللوحة، وأول من جعلنا نشعر أن أضمن الوسائل لدراسة الفنون الجميلة هي المرور أولا "بأقاربها الفقراء" أي فنون الزخرفة والتزويق»[1] نلاحظ من خلال وصف تشكيلة البيت دورا مساهما في الكشف عن دلالة خفية، فحينما يلجأ الخطاب إلى وصف المنزل وأثاثه، فهي توحي بالمستوى الاجتماعي والثقافي للشخصيات المساهم في تكوين الرؤية الفكرية، والصراع المتصادم بينها، ولكون«المكان المسكون يتجاوز المكان الهندسي»[2] فإن كان المنزل في الواقع يمثل كفضاء مكاني ساكن لا حركة فيه، فإنّه داخل الرواية يشتغل كدور عاملي مساعد للكاتبة المرسل في التأثير وإيصال رسالتها للمرسل إليه الذي هو قارئ الرّواية.

لذلك نجد السارد من خلال المقاطع الوصفية التي يوردها عن المنزل يملك قدرة التصرف في وضع الأثاث؛ فهو الذي يصنع ديكور المنزل كما يشاء، ويغري القراء بجماله وحب العيش فيه وجعله صورة جميلة تستقطب عددا كبيرا من الزوار الذين هم قراء الرّواية لأنّ «وصف الأثاث والأغراض هو نوع من الأشخاص الذي لا غنى عنه : فهنالك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ يحس بها إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل

---

(1) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1971، ص50.

(2) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص67-68.

ولواحقه»[1] وإذا كان البيت السوري يعرض علينا تصورا عما يمكن أن تكون عليه الجنة التي يحلم بها السوريون، فإنّما هذا يمدنا بصلة إلى الحلم الذي يراودهم دائما في تجسيد كل ما يوجد من خيرات الجنة داخل بيوتهم، مرورا بالدهليز المظلم لينفتح على ساحة فيها بِرْكَة من الماء تحيط بها نباتات وأزهار المسك ذات الرائحة الطيبة مع شجرة النارنج التي لا تخلو منها أي دار وهذا ما تحلم به أيضا "نور"، كما أنّ «الأثاث في الرواية لا يلعب دورا "شعريا" اقتراحيا فحسب، بل دورا إيحائيا، لأن هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر مما نقر ونعترف عادة[2]» فالبيت الدمشقي يمثل ذاكرة تاريخ سوريا بأكملها ودليلها الحافظ لمجموعة من الأعراف والتقاليد التي لا يمكن للمرأة أن تخالفها أو تهمشها في ذاكرة النسيان مهما وصلت درجة تحررها.

فوصف الغرفة والمنزل يتأرجح بين الدلالة التقريرية المباشرة، والإيحائية الضمنية التي يضمرها خطاب النص كما يشير إليه السارد «هناك في أرجاء البيت الكبير: السجّاد العَجمي وأباريق الفضة، وأطقم السفرة من الأوبالين، والأثاث المصدّف والساعات البرونزية والنحاس»[3]، ففضاء البيت يتعدى وظيفة الإيواء إلى وظيفة دلالية فنية غرضها الكشف أو الإشارة إلى الذوات الفاعلة والمتحركة عبر هذا الفضاء حيث «للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص، لأنّ الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه، فالشخص، وشخص الرواية، ونحن أنفسنا، لا نشكل فردا بحد ذاتنا»[4]، فقيمة هذا البيت تتمثل في ذكريات الطفولة والحنين إلى الماضي المحمل بالأفراح التي كان والدها وجدّها يغمرانها بها، فمعظم دلالات البيت هو الشعور بالانتماء، فهو « محفور بشكل ما في داخلنا »[5]، وتشير إليه الرّواية من خلال الذات

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان ص53.

(2) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص53.

(3) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص63-64.

(4) المصدر نفسه، ص55.

(5) غاستون بشلار جماليات المكان، ص98.

المحورية "نور" وعلاقتها الوطيدة بهذا الفضاء الذي تحن إليه سواء عبر تقنية التذكر أو الحنين إلى أيام الطفولة أو عن طريق الحلم أو تجسيده في لوحات تشكيلية تمثل سجل ذاكرتها الخالدة.

2-2- فضاء المرسم:

يحيل المرسم في الرواية إلى أهم الأماكن التي تتردد عليها" نور" لترسم فيها أحلامها، الذي يتجسد في فضاء أبيض تملؤه اللوحات التي ترسمها "نور"، إنّها صور توحي بخبايا وعوالم لم يطرقها أحد فبقيت سرّ الكتمان لسنين عديدة، تأتي"نور" لتكشف وترفع عنها الستار وتنير صفحاتها التي أقفل عليها صاحبها في حيز مظلم. كما تجسد من خلال هذا الفضاء ذكريات الماضي يكشف عنها عنوان معرضها"لا شيء معلن" فكل الأسرار التي بقيت حيز الصمت والظلمة ، صور الطفولة المقهورة .

تبدأ الرواية بهاجس التغيير، فعلى الرغم من الهموم التي تعيش في ذات "نور"، إلاّ أنها تحلم بالفجر والنوّر، تأمل بما يسعد البشرية فأوّل ما تفكر فيه بعد معاناتها من انكسار الذات هو الرّسم «من الآن فصاعدا سأرسم الفردوس. ذلك الذي فقدناه. ذلك الذي نمر بجانبه ولا نراه»[1]. يكشف هذا الخطاب عن الصور التي تخلقها الذات" نور" إنّها ذات متفائلة محبة للحياة ورغم الجروح التي عانت منها إلاّ أنّها تسعى دائما للتغيير نحو الأفضل.

يقف السارد على صورة ضياع الذات وانكسارها وكيف أنها لا تزال تعيش الاغتراب النفسي يجسدها من خلال رسم شخصية "نجم" الذي يبقى في محور الثبات، فكأن المرسم هو الفضاء المطل على البنية المسكوت عنها في الرواية باعتبار الرسم أيقونة تعني «انكشاف الواقعي أكثر واقعية من الواقع اليومي الاعتيادي»[2]، حيث حملت هذه الرسومات أوجاع المرأة وأعباءها وتحدياتها بما فيها من أبعاد تحررية، وكان الانطلاق من الواقع واستحضار

---

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص42.

(2) بول ريكور، نظرية التأويل-الخطاب وفائض المعنى-، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003، ص78.

ذكريات نساء مناضلات من أجل تحقيق تحررهن من سلطة قيدت أحلامهن، والفكر التراثي منبع لهذه الأفكار التحررية، وتشكيل صور الرّواية لأنّ «إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور...، إنّه يتحول في هذه الحالة إلى محاورٍ حقيقي»[1]، ويستمد هذا الفضاء قيمته الدلالية في خطاب الرّواية من قيم الأشياء الظاهرة والمضمرة المجسدة على اللوحات ومن ماهية الصورة التي ترسمها "نور" والإيحاءات البصرية التي تخلقها عناصر اللّوحة من مساحة ولون وضوء من أجل تجسيد البنية المسكوت عنها داخل نص الرواية و محاولة نقلها إلى القارئ على شكل لوحات تشكيلية.

2-3-فضاء البحر :

يشكل البحر كحيز مكاني سمة مركزية في الرواية، إذ يهيمن على مقاطع الرواية بكافة تفاصيلها فهو الفضاء المفتوح على المغامرة في أعماقه المعتمة، والمعاناة في صراع الذات عبر مساحاته الشاسعة مع أمواجه الهائجة أحيانا والهادئة أحيانا أخرى، مشكلا أهم أمكنة الانتقال حيث تنطلق منه الشخصية "نور" بدءًا بفاتحة الرواية «جلست نور على صخرة ملساء من بين الصخور الناتئة المدببة المسننة.أحست بالرطوبة الباردة للصخرة تلامس رطوبتها الدافئة السائلة. ورائحة البحر العابقة باليود تملأ رئتيها، وتخترق حجابها الحاجز»[2] لتتحرك وتجول "نور" عبر أماكن متعددة، إلاّ أنّها في آخر المطاف تلجأ إلى البحر بكل عنفوانه علّها يساعدها على استجماع أفكارها المشتتة ويختزن كل أوجاعها كما تشير إليه خاتمة الرّواية «نزلت الدرج الحجري المؤدي إلى الشاطئ، وراحت تنصت إلى وقع أقدامها على الرمال المثقلة بذرّات الماء الذي كان ينتقل أهازيج بحرية تنفذ عبر مسامها وتعلق برطوبة الهواء»[3] لذلك فإنّ فضاء الشاطئ برماله الذهبية يدل على الحركة والانتقال، حيث عاش

(1) حميد الحمداني، بنية النص السردي-من منظور النقد الأدبي-، ص71.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص9.

(3) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص205.

الفاعل "نجم" طفولته مسافرا على متن سفينة والده وراودته أحلام ورؤى كثيرة ، كما كان "شاطئ الشنوة" مع منظر المغيب فضاء الملتقى والمفترق والخلو بالذات، حيث مثّل الميناء فضاء الانتقال والتحول فمنه ودّعت "نور" سوريا وأحلامها مع صديقتها "ريما" وعبره دخلت إلى الجزائر لتبدأ حياة ومسيرة أحلام جديدة مع "نجم"، ففضاء البحر يمثل حلقة اتصال و انفصال بين الذوات العاملة داخل النص.

إنّ اشتغال الفواعل داخل هذه الرّواية هو الذي يمنح للفضاء الحركية، لذا فإنّه «بقدر ما يَصُوغ المكان الشخصيات والأحداث الروائية يكون هو أيضا من صياغتهما. إن البشر الفاعلين صانعي الأحداث هم الذين أقاموه وحددوا سماته، وهم قادرون على تغييرها»(1) ولهذا كان لجوء السارد إلى تصوير حركة الناس على الشاطئ أمرا مقصودا لتصوير حالات الذوات، فأغلب الشخصيات التي تحب البحر نجدها شخصيات متمردة تحب التحرر والمغامرة والإنعتاق وتعد «أنجح روايات المغامرة تحكي مسيرا طويلا عبر الفضاء»(2)، إذ يمثل الفاعل "نجم" أحد هذه الشخصيات، فهو يرفض كل قيد لحريته المكوكية التي طالما عاشها متنقلا عبر مساحاته الشاسعة؛ كما أنّ العلاقة التي تربط الفاعل "نور" بفضاء البحر تبدو أقرب إلى العلاقة القائمة بين البشر ويمكن ردّ ذلك إلى ما تجده "نور" من سند معنوي مع البحر، إذ نجدها تلجأ إليه ساعات الوجع تحكي له أسرارها، وتفرغ فيه معاناتها، فالبحر بالنسبة إليها المهرب الذي تلجأ إليه لتختلي بذاتها، تحدثه عن آلامها وأحلامها التي لم تستطع إيصالها إلى "نجم" فتلجأ إلى هذا الفضاء لعلها تحقق فيه أحلامها، فهي ترفض باستمرار واقعها الذي آلت إليه وتهجر بفكرها ضيق المكان الذي يربطها بـ"نجم" إلى فضاء أرحب وأكثر انفتاحا ليصبح لهذا البحر سلطة احتواء ذاتها المنكسرة والحالمة بغد أفضل، فهي في آخر الرّواية يعاودها الحنين إليه فتتصل به مجددا. ولأنّ «تحويل الدلالات مردّه تطور الحكاية والأحداث في إطار زمني ومكاني ما والتغيرات الطارئة على سلم القيم من جرّاء هذا الامتداد

(1) محمد برادة وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، ص212.

(2) جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ص65.

الزمني والوظائفي»[1]، فإنّ لجوء "نور" إلى البحر يحسسها بقيمة الحياة ويكسبها الثقة والقوة والألفة إلى درجة تصور نفسها سمكة تسبح في محيطاته «أحست بجسدها الصغير ينغمس ثم يطفو ثم يغطس ثم...إلى أن لاحت لها أول سمكة فضية ترمقها بعين لا ترف،...، كانت تتفرّسها باستغراب وفضول، كأنّها تتساءل: "ما الذي أتى بك إلى هذا العالم؟"»[2]؛ فالوحدات المعجمية الواردة في الرواية كالانتقال/ السمكة/ استنشاق/ ...كلها تتقاطع دلاليا مع مقولة [التفتح] والتي تشير إلى وجود مقولة ضدية سابقة عليها وهي [الانغلاق]، هكذا ينهض فضاء البحر بمختلف مكوناته على مجموعة من المعاني والحمولات الدلالية والوصفية التي تشكل بتداخلها وانتظامها لنسج دلالة النص وإعطائه امتدادا دلاليا رمزيا. فـ «ليست القراءة شيئاً معطى بواسطة النص الذي نقرؤه، بل هي فعل نبنيه وننميه عبر سفر جميل، ... ونعيد نسجه عبر ذواتنا ونتيح له إمكانية حياة جديدة ومختلفة فينا»[3] وكان البحر الفضاء الأساس المجسد لحركة الفواعل داخل الرّواية .

يشتد التكثيف الدلالي في علاقة "نور" بالبحر والسمك حين تتلاقى إنسانية البحر وشساعته وعمقه بخفة المرأة "نور" ورقتها، وتشتغل أكثر حين تلتقي سلطة"نجم" وغموضه وصمته بغموض البحر وعمقه وصمته؛ ليغدو فضاء البحر في هذه الرواية قوة فاعلة تتجسد دلالته في ارتباطه بالفواعل المشتغلة داخل النص، فعلاقة "نور" بالبحر تنطوي على خلق وتوجيه القارئ إلى العلاقة المركزية داخل النص وهي العلاقة الجامعة بين "نور" والسمك بدءًا من عنوان الرّواية إلى علاقتها بـ"نجم" وترددها على فضاء البحر وما يمثله من حضور مكثف داخل النص، بدءًا بفاتحة الرواية مرورا بأحلام الطفولة إلى خاتمة الرواية، فكانت أحداث الرواية منطلقة من البحر وعادت إلى البحر. وهي كلما ترددت في اتخاذ القرار

---

(1) سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص123.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص33.

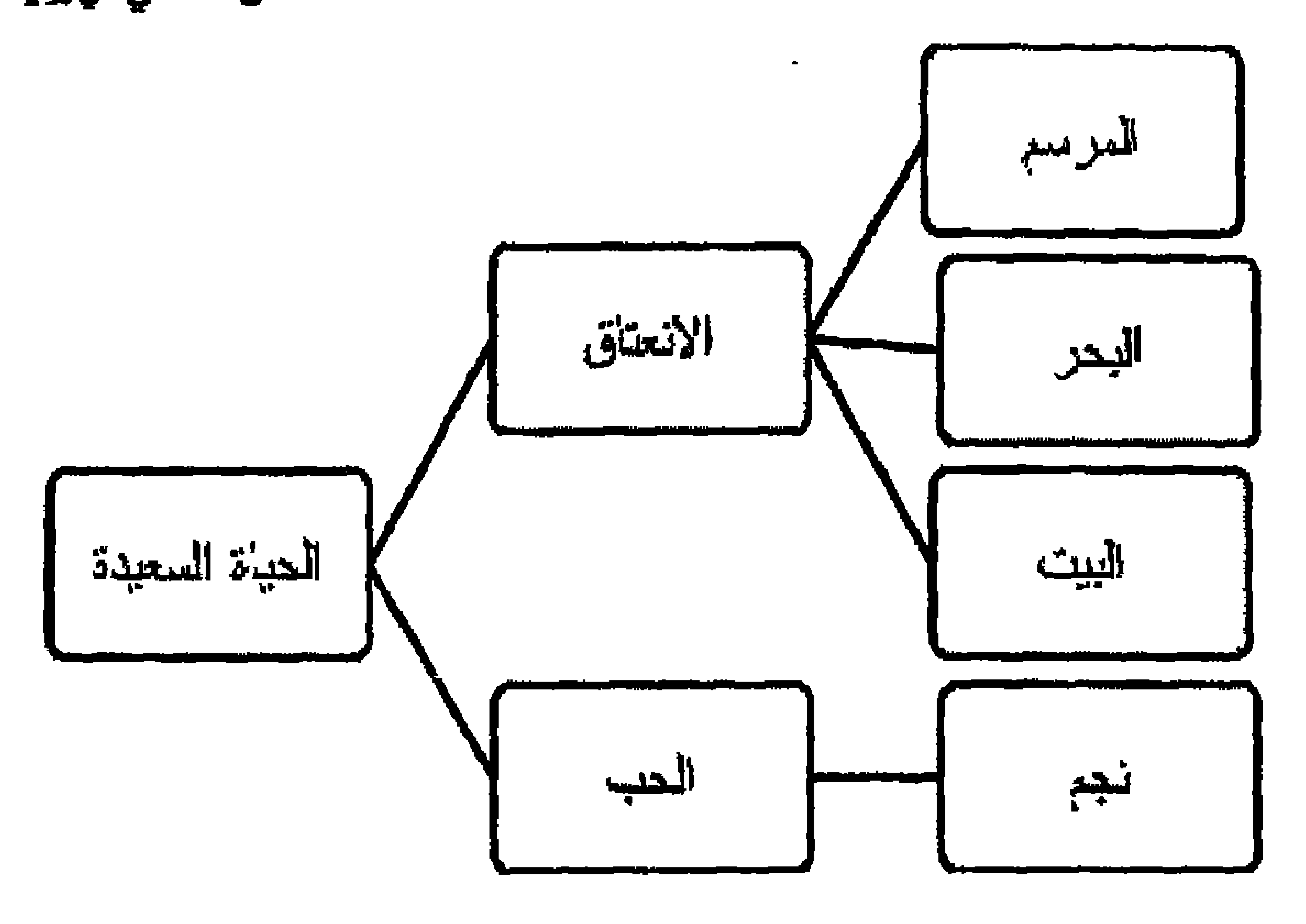
(3) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص76.

تعود إلى هذا الفضاء و تثير سؤالها المصيري «هل السمك فعلا لا يبالي»[1] ولهذا فإن فضاء البحر يستبطن دلالات التمرد والانطلاق والتجدد، فهو في عمق "نور" يمثل الصوت الداخلي والبنية المسكوت عنها في المجتمع، وداخل النص.

هكذا تتوطد العلاقة الجدلية نور/ نجم بعلاقة جدلية أخرى هي نور/ الفضاء، وتلك هي الصورة المتشكلة بين الأنثى والفضاء، التي تكشف عن الصورة المضمرة القائمة بين "نور" الأنثى والآخر الذكر، حيث تنبثق الصور وتشتغل على وقع توتر العلاقة (تجاذب/ تنافر) بينهما كما يشير إليه الملفوظ السردي الذي تورده الرواية على لسان "نور" موجهة الخطاب إلى "نجم" قائلة: «ما رأيك بغطسة ليلية؟»[2]، حيث ينمي هذا الملفوظ السردي صورة البحر في الليل ودلالة العذوبة واللقاء، فالبحر في الليل يستدعي لقاء الحبيب رغم لحظات التنافر والانفصال القائم بينهما، فعذوبة المشهد يمتلك القدرة على الإفصاح عن البنية المسكوت عنها في الرواية، والغاية من تشكيل هذه الصورة هي تشخيص حالة الانتظار، حيث تتلاقى دلالات ابتعاد "نجم" وغموضه بالبحر وما يخفيه في أعماقه، وتقترن مساعي الوصل بالحنين، إلى الاستمتاع بجمال زرقة البحر وعذوبة مائه بزرقة عيني "نجم" ، ونصل إلى استنتاج الخطاطة الآتية:

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص205.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص204.



ومما سبق الإشارة إليه في المخطط سنلاحظ أنّ «استهلاك الفضاء مربوط بطبيعة القيم المستثمرة فيه»[1]، فنور تلجأ إلى البحر لاستدعاء أحاسيس الدفء والحنان، وتراهن الكاتبة من خلال هذه الصور على استحضار الصراعات الوجدانية للذات المحورية في الرواية التي يعكسها الفضاء ترتبط نور" الطفلة بفضاء البيت، ثم نور الصبية بالمرسم ثم "نور" المرأة بالبحر وتتسلل إلى ذهن القارئ – عبر مسار الرواية– دلالات الانكسار والفرح إزاء توتر علاقة الحب القائمة بين "نور" و"نجم"، فجسد خطاب الرواية صور الأنثى "نور" على صفحات صور الفضاء الحاضر في النص، ما يعزز حضور صورة المرأة المتشظية إلى جانب فضاء المرسم والبحر باعتبارها حسناء مثقفة، ذكية، رسامة، فـ«المكان يلد السر قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق، ربما، وأبعد أثرًا»[2] ويكون بذلك البحر والرسم معبرا وجسرا إلى رصد لحظات الوجع وانكسار الذات الأنثوية ، كما يكشف عنها ولعها الشديد بالبحر عبر الملفوظات السردية التالية: [أحب بحر بيروت]، [تقف على شاطئ البحر]، كلها

(1) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص102.

(2) محمد برادة وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، ص211.

صور تكشف للقارئ عن تماهي الذات الأنثوية بالبحر سواء من حيث العذوبة والشفافية والتدفق، إذ يكون تعلق الأنثى بالبحر كتعلق "نور" المرأة بـ "نجم"، لكن في الرواية تتحول صور التعلق من الطهارة إلى صمت البحر وعمق أغواره التي لا يستطيع أحدٌ كشفها وتتحول الألوان في المرسم إلى خلق صور للوحات الصامتة التي تنتظر من يستنطقها. فغرابة البحر وصمت اللوحات التشكيلية تشبه في رمزيتها صفات انغلاق الذوات على نفسها وغموضها المستمر.

توصلنا من خلال هذا الفصل إلى:

أنّ الصراع داخل الرواية يعود إلى نتيجتين أولاهما هي علاقة التقارب \ التنافر المجسدة في المبحث الأول ،أي حركة الحالات والتحولات، والنتيجة الثانية هي أنه على الرغم من اختلاف اتجاه حركة الفواعل فإن هدف السارد واحد، أي أن المرأة أثناء قبولها أو رفضها تسعى دائما نحو التحرر، فكل موضوع تسعى "نور" إلى بلوغه، هو محل لإثبات وجودها وتحقيق مكانتها وانتشارها، سواء اتصلت بالموضوع أم لم تتصل به.

ويقوم فضاء الرواية على ثنائيات منها ثنائية النور والظلام وهي الثنائية التي تجاوزت حدود المستوى التقريري إذ تعددت الصدامية القائمة بين الفواعل إلى الصراع الفكري والاجتماعي على مرّ الزمن، وتعددت ومضات النور حدود الإضاءة وتنبيه حاسة البصر لتتحول إلى نور السعادة التي تسعى إليها "نور" المرأة التي وهبت كل كفاءتها لإدراك هذا الموضوع وتحقيقه. فقد كانت الرواية قائمة على صراع المضيء والمعتم، وقد كانت لكل فضاء سردي دلالات معنوية متحولة بتحول المشاريع السردية لكل فاعل داخل الرواية.

كما يختزن فضاء البيت والمرسم والبحر تلك الأحاسيس والمساعي التي تراود وتسعى إلى تحقيقها "نور" ليتبين مدى علاقة الإطار المكاني وقدرته على احتضان أفكار ذوات النص وانفعالاتها ما يؤدي إلى انبثاق الصور وتكثيفها، وإبراز قدرة الكاتبة على اختزال عدة عوالم متصارعة ومتصادمة داخل فضاء المتخيل النثري للرّواية.

الفصل الثاني

دور المتعاليات النصية في الحركة الدلالية

الفصل الثاني

دور المتعاليات النصية في الحركة الدلالية

تمهيد:

يقوم الخطاب الأدبي على أسس جمالية ووظيفية تواصلية، والأديب لا يتوقف في السعي من خلالها إلى إنجاز سلسلة من الإبداعات الفنية لربط الواقع بالخيال واختزالهما في قالب فني وأدبي واحد؛ لذا نجد "جرار جنت" "Gérard Genette" قد بحث في شعرية الخطاب ومفاهيمها والعلاقة التي تربط بين أنماط الخطاب والأجناس الأدبية، فانتهى إلى أنّ ثمة علاقة تجمع كل هذه النصوص في حقل أدبي سماه بالتعالي النصي (La Transtexualité ou La Transcendance textuelle) ويعني به «كلّ ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[1]، حيث صنف "جنيت" في كتابه "أطراس" (palimpsestes) التعالي النصي في خمسة عناصر وجعل "التناص" (L'intertextualité) في المرتبة الأولى من المتعاليات النصية كما يحددها عبر هذا الملفوظ «والأول ذلك الذي ظهر منذ بضع سنوات على يد جوليا كريسيفا »[2] وتليه المناصية (La paratextualité)، والميتناص (La métatextualité)، والنص الجامع (L'architextualité) وأخيرا التعلّق النصي (L'hypertextualité).لذا نجد "جرار جنيت" قد تجاوز في كتابيه "أطراس (Palimpseste) و"عتبات"(Seuils) ما اقترحه من مفهوم الشعرية في كتبه السابقة كـ "صور ثلاثة" (Figures III)، وكتابه "النص الجامع(Introduction à L'architexte)، ليصبح مفهوم الشعرية في "أطراس" عبارة عن مقولة أكثر تجريدا، تهتم بالمتعاليات النصية.

---

(1)Genette (G), Palimpsestes-la littérature au seconde degré-, éditions du seuil, Paris, 1982, P7.

(2)Ibid, P8 .

وعليه، سنتوجه في هذا المبحث إلى دراسة التمظهرات الخارجية أو ما يسميها "جرار جنيت" بالمناص(*) نظرا للدور الفاعلي لهذا العنصر في تحقيق الحركة الدلالية والتواصلية داخل المدونة، والذي سيدخل فيه كل من فضاء الغلاف واسم المؤلف والجنس الأدبي وتحليل العنوان لكونها العناصر الأكثر حضورا وبروزا من عناصر الموازي النصي على مستوى مدونتنا من جهة، كما سوف نلقي الضوء على "التعلق النصي"(*) من جهة أخرى، نظرا للعلاقة التي تجمع نص المدونة بنصوص سابقة لاسيما تعلقه بالنص التراثي "ألف ليلة وليلة" وذلك من أجل تبيان مراكز الالتقاء ، وأهميتها في خلق دلالة النص، إضافة إلى تحليل ظاهرة التناص مع الإشارة إلى كيفية اشتغالها ومدى قدرة الكاتبة على قراءة واستحضار الفكر التراثي والشعري ونصوص أخرى، وتحويلها إلى نص جديد معطى داخل الرّواية.

---

*- المناص: يحمل عدة ترجمات ترجمه "محمد بنيس" بالنص الموازي، و"مختار حسني" بالتوازي النصي، و"محمد الهادي المطوي" بموازي النص، وكلها تدخل ضمن الترجمات العربية للمصطلح الغربي الذي عرف عند جرار جنيت بـ(LeParatexte) والذي يدخل كعنصر في ظاهرة المناصية (La paratextualité)، أما نحن فقد اعتمدنا مصطلح (المناص) لكونه آخر ترجمة اعتمدها المترجمون العرب خاصة المغاربة لأعمال "جرار جنيت" منهم سعيد يقطين سنة 2005 وعبد الحق بلعابد سنة 2008 ضمن المراجع المتوفرة لدينا.

*- "التعلق النصي" مصطلح أتى به سعيد يقطين في كتابه "انفتاح النص الروائي" ليقابل به المصطلح الغربي (L'hyper textualité)، وهي ظاهرة تجسد علاقة تفاعل بين النص السابق (L'hypotexte) والنص اللاحق (L'hypertexte) وقد عرف عند محمد عزام في كتابه "نظرية التناص" بالعلاقة بين "النص الأسفل" و"النص الأعلى".

المبحث الأول

التجليات الدلالية للمناص

يعد النص نظاما سيميائيا يتخذ من اللّغة وسيلته الجوهرية للتبليغ، والكاتب لا يتوقف عن نسج عمله الأدبي، إلى أن يبلغ منتهاه، ليفكر بعد ذلك في وضع الغلاف والعنوان المناسبين لمؤلفه محتكما إلى شروط اختيارهما وهندسة تشكيلهما، سواء من حيث اختيار الإطار أو الخط واللون، لذا فإنّ « كل هذه العمليات تجعلنا نرى النص بناء، لا يمكننا الانتقال بين فضاءاته المختلفة دون المرور من عتباته، ومن لا ينتبه إلى طبيعة ونوعية العتبات يتعثّر بها، ومن لا يحسن التمييز بينها، من حيث أنواعها وطبائعها ووظائفها، يخطئ 'أبواب' النص »(1).

ونظرا للأهمية التي يكتنزها عنوان رواية "السمك لا يبالي"، فإننا سوف نهتم بدراسة العنوان باعتباره العنصر الأكثر حضورا من عناصر المناص، والعلامة الجوهرية الأولى المصاحبة للنص الأدبي، وأحد المفاتيح الرئيسة للولوج إلى داخله، فلقد حظي باهتمام كبير سواء على المستوى الإبداعي أم على المستوى التحليلي النقدي، إذ عُد محور اهتمامات الدراسات النقدية الحديثة لاسيما الغربية منها، التي انتهت إلى تأسيس « بحث جديد بنظرياته ومناهجه عرف بعلم العنونة (Titrologie) من بينهم كتاب "كلود دوشي" (Claude Duchet) سنة 1973 المعنون بـ" الفتاة المتروكة" و"الوحش البشري"، مبادئ عنونة روائية»(2).

كما كان للناقد "ليو هوك" دور بارز في التأسيس لعلم العنونة، وخاصة مع ظهور كتابه "سمة العنوان" سنة 1973، ليأتي بعده "جرار جنيت" الذي قدم دراسة شاملة ومعمقة وبصفة منهجية من خلال كتابه "أطراس" (Palimpsestes) و"عتبات" (Seuil)الذي عد المصدر الحقيقي لعلم العنونة بمفهومه العلمي فـ«هو المؤلف الذي بدون

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات–جيرار جنيت من النص إلى المناص–، ص15.

(2) Voir : Genette (G), Seuils, édition de seuil, Paris,1987 , P54,

شك، قدم أجود معالجة للموضوع»[1]. تسمو التعاريف بالعنوان لتجعله في أعلى مراتب الاتصال، ويكون رديفا للغة من حيث هي نظام من العلاقات، فالعنوان رغم قصره يشكّل «أعلى اقتصاد لغوي ممكن»[2] يستطيع من خلاله المؤلف/ المبدع أن يلفت انتباه المتلقي/ القارئ إلى قراءة عمله، لذا تكون قيمة النص مرهونة بمدى قوة عنوانه أو ضعفه في جذب القراء.

وإضافة إلى كونه يمثل «ضرورة كتابية» [3]، فهو أيضا يختزل دلالات النص ويمدنا «بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه ... فهو -إن صحت المشابهة- بمثابة الرأس للجسد»[4]. ونظرا للأهمية التي ينطوي عليها العنوان سوف نحاول استنطاق دلالاته عن طريق تتبع إستراتيجية حضوره على غلاف الرواية وتجليه عبر متنها السردي.

1- تشكّل دلالة العنوان سيميائيا:

ينظر إلى العنوان من الوجهة السيميائية عبر زاويتين اثنتين:

- تمثل الزاوية الأولى مستوى "خارج نصي"(Hors Textuel)؛ ويمثل حضور العنوان مستقلا عن النص وهو الوجه الظاهري والسطحي للعنوان.
- أما الزاوية الثانية فتمثل مستوى "داخل نصي (Intertextuel)" و يشير هذا المستوى إلى اشتغال العنوان المتن وهو الوجه العميق والدال للعنوان داخل النص.

---

(1) جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان، تر:عبد الحميد بورايو،منشور في سلسلة وقائع سيميائية جديدة، المطبوعات الجامعية، ليموج، فرنسا، ع82، 2002، ص3.

(2) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 1998، ص10.

(3) المرجع نفسه، ص15.

(4) محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2006، ص72.

وعليه سنعتمد في تحليلنا بالنظر إلى عنوان الرّواية "السمك لا يبالي" على هاتين الزاويتين، محاولين رصد دلالات العنوان باعتباره بنية مستقلة عن النص من جهة وبنية مساهمة في تشكيل دلالة النص من جهة أخرى.

1-1-التمظهر الخارج نصي(Hors Textuel):

يتم تحليل العنوان في البداية «بوصفه سنادا مستقلا لا يملك من مضمون دلالي سوى ما يحدده له القاموس»[1] باعتباره بنية مختصرة مستقلة عن النص ، ذلك برصد دلالة العنوان عن طريق تتبع دلالته القاموسية وما تمليه علينا هندسته الطبولوجية[*].

1-1-1-الحركة الدلالية القاموسية :

إن تتبع عنوان الرواية "السمك لا يبالي" قاموسيا أثبت لنا أنه يحوي وحدة معجمية هي [السمك] منفصلة عن وحدة معجمية أخرى هي [البال] بفعل أداة النفي[لا] التي تلغي عن السمك صفة الإدراك. ويورد قاموس "لسان العرب" لكلمة السمك المعاني التالية:

– سمك: «السّمك: الحوت من خلق الماء، واحدته سمكة، وجمع السّمك سماك وسَموك وسمك الشيء يسمكه سمك فسمك: رفعه فارتفع»[2].

(1) رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص81.

* - طبولوجي: هندسة لا كمية (فرع من الرياضيات يعنى بدراسة موقع الشيء الهندسي بالنسبة إلى الأشياء الأخرى، لا بالنسبة لشكله أو حجمه)، يراجع: سهيل إدريس، قاموس المنهل (فرنسي-عربي)، ط38، بيروت، 2008، ص1208.

(2) ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري)، لسان العرب، ط1، مج10، دار صادر، بيروت، 1990، ص443-444.

بناء على ما سبق نخلص إلى استنتاج القيم المتعلقة بكلمة "السمك" وهي كالآتي:

السمـــك

=

|الحيوان| + |الماء| + |الطلاقة| + |الحرية| + |السمو| + |اللمعان|+ |الانفلات| + |البحر| + |لا عاقل| + |الحياة في الماء|.

أما بخصوص كلمة "البال" فيورد لسان العرب المعاني التالية:

-«البال: الحال والشأن، وأمر ذو بال أي شريف يحتفل له، ويهتم به. والبال في غير هذا: القلب.

-يقال: ما بالك؟ والبال: الأمل. يقال فلان كاسف البال، وكسوف باله: أن يضيق عليه أمله.

-والبال: بال النفس وهو الاكتراث، ومنه اشتق باليت، ولم يخطر ببالي ذلك الأمر أي لم يكرثني»[1].

نخلص إلى القيم المتعلقة بكلمة " البال" وهي كالآتي:

البـــال

=

|الإنسان| + |الفكر| + |العقل| + |النفس| + |القلب| + |الاكتراث| + |العقل| + |الحياة|

فإذا انطلقنا من الدلالات القاموسية التي أوردناها نصل إلى أن الإنسان الذي لا يبالي يعني أنه لا يكترث فهو كمن لا قلب له.

تشير تركيبة العنوان إلى فصل [السمك] عن [البال] ما ينبئ بوجود اتصال بين الوحدتين والذي يؤول إلى أنّ السمك كان يمتلك بالا ثم انفصل عنه،فاتصال الوحدتين رغم اختلاف حقولها الدلالية ساهم في أنسنة السمك وإعطائه دلالة جديدة، حيث أنّ انزياحه عن

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج 10، ص74- 75.

دلالاته المعجمية أكسبه دلالة جديدة داخل خطاب الرواية بعيدة عن تلك التي يعرف بها في الواقع.

1-1-2-الحركة الدلالية الطوبولوجية:

تتضح استقلالية العنوان عن النص اعتمادا على العناصر المشكلة له وانفراده على صفحة الغلاف بكتابة طبوغرافية(*) خاصة. إذ يؤكد "جاك دريدا" "Jaques Derrida" «أنّه ليست هناك نظرية للعنوان يمكنها أن تتخلى عن طوبولوجيا (Topologie): ليس هناك عنوان بدون تحديد صارم لسنن طوبولوجي»(1)، وعنوان رواية "السمك لا يبالي" لا يخلو من هذا السنن حيث يفاجأ القارئ بالعنوان منبسطا على فضاء الغلاف، متمتعا بهندسة تشكيلية متقنة يمليها عليه الخط الغليظ واللون الأسود القاتم اللذين طبعت به الحروف، يتوسط سطح الغلاف الناصع البياض ما يجعله يشغل الحيز الأكبر على ظهره، ليمثل بذلك الوحدة الكبرى المشكلة لفضائه مقارنة بالوحدات الأخرى كاسم المؤلفة، ودار النشر...الخ، ما يثبت فاعلية وجوده كعلامة أيقونية مرئية، وكإنجاز بصري بالدرجة الأولى على غلاف الرّواية أكثر مما هو إنجاز لغوي وصفي. لذا فإنّ تحسس القارئ للعنوان للوهلة الأولى يكون تحسسا بصريا- حيث ينمّي هذا الإدراك البصري تلك الوظيفة الإغرائية ذات الطبيعة التجارية، واستدراج القارئ لاقتناء هذه المدونة، ليعد بذلك «العنصر الأوّل الذي يظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري محفز للقراء» (2) وما يزيد من قوة حضور العنوان هي تلك العلاقة الضدية التي تربط بين اللّون الأسود القاتم الذي نحت به العنوان، واللون الأبيض لفضاء الغلاف، فهذه العلاقة الضدية جعلت من العنوان يتشرب بياض الغلاف، ليصبح أكثر إنارة وأشدّ بروزا منه ومن دار النشر واسم المؤلفة المشكلين باللون الأحمر، حيث يؤكد "جاك

*- تتعلق بعلم الطوبوغرافيا(Topographie) ويعنى به رسم الأماكن ووصف حالتها الطبيعيّة وبخاصة الانحدارات (أي يدخل في علم الجغرافيا)، يراجع: سهيل إدريس، قاموس المنهل(فرنسي-عربي)، ص1208.

(1) جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان، ص10.

(2) رشيد بن مالك، السيميائيلت السردية، ص81.

فونتاني"(Jaques Fontanille) على أنه «لم تكن تستخدم الفوارق اللونية لتسهيل القراءة التصويرية للأشياء، بل لتحديد موقعها على عدة سطوح عميقة»[1] فالفارق اللوني بين الغلاف وعنوان المدونة زاد من تحقيق موقعية العنوان كوحدة بؤرية على سطح الغلاف، كما أن قوة الإشعاع الضوئي التي يصدرها بياض الغلاف قد أضاءت عتمة العنوان لكون «فعل الإضاءة وفعل اللّون هما في حالة تنافس لأن العامل الهدف لا يموت إلاّ عندما يقوم الموقع بامتصاص الضوء، إن الموقع اللوني لا يمكن أن يتفعل إذا فرض الهدف بريقه فمنع هذا الامتصاص....، وبالعكس لا بد أن التلوين الأقصى لأحد المواقع يمتص كل الشدّة ويلغي أثر الإضاءة»[2]، وبالفعل فإن هذا التنافس مجسد في مدونتنا عبر الجدلية القائمة بين اللون الأسود القائم للعنوان وبين الضوء الصادر عن الغلاف الذي يلغى أثر إضاءته، ليحتفظ بعدها العنوان بسمة تنتهي به إلى فرض بريقه ووجوده كعلامة مرئية مضيئة تتصدر قائمة الحواشي الحاضرة على فضاء الغلاف.

ونصل في هذا المقام إلى القول إنّ العنوان طبولوجيا، يؤكد حضوره كدلالة تصويرية تخترق زاوية نظر القارئ، دون أن يفكر في الدلالات المحتملة والتي يمكن استنتاجها، ولأن «الضوء هو الذي يدلنا على حضور الغبار والحجوم والسطوح والأنسجة في فضاء، يعدّ حدسيا كحاو يشغله محتوى الضوء عنه»[3] فإنّ ضوء الغلاف أكد على وجود شيء على سطحه هو العنوان، فلولا نور الغلاف لما تجسد وجود العنوان على مستوى فضاء الغلاف بصورة مرئية فعالة في جذب جمهور القراء.

1-1-3-الحركة الدلالية النحوية:

يتمتع عنوان رواية "السمك لا يبالي" بقيمة بنائية لغوية متميزة يوفرها التنافر الدلالي القائم بين مفرداته، والتي أملته عليه تقنية الانزياح المولدة للغة كتابية فائقة الجمال. والانزياح

(1) جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي أسعد ، ط1، دار الحوار، دمشق، 2003، ص46.

(2) المرجع نفسه، ص44.

(3) جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ص46.

ظاهرة أسلوبية نحوية جمالية اهتم بها النقاد، وتعني الخروج عن الاستعمال العادي المألوف للغة بحيث تصبح اللّغة في مدارها أقرب إلى الشعر منها إلى النثر، وتتجلى هذه الظاهرة الأسلوبية في عنوان الرواية من خلال انفلات لغته عن النمط اللّغوي المنطقي المألوف، لينطوي بذلك تحت معطى شاعري أكسبه دفقا من الدلالات الإيحائية، ومنحه لذة جمالية أبعدته عن اللغة التقريرية والمباشرة، «ليكتنف بالغموض والاستعارة، حتى يكون أكثر إغواءً وأشدّ اصطيادا للقارئ»[1] لذلك فهو يفرض ذاته كمنجز لغوي مستقل عن فضاء الغلاف مشكلا في هيئته ملفوظا خطابيا ما يبيح للعنوان في هذا المقام أن «يشكل لا كلغة ولكن كخطاب»[2] حيث يفاجأ القارئ بالعنوان منبسطا على الغلاف، مشحونا دلاليا بطرح فلسفي، إذ نجد [السمك] كعلامة دالة تتفاعل مع علامة دالة أخرى هي [اللامبالاة] ما يكسبه دلالة رمزية ألقاها عليه هذا النظام ألانزياحي المشكل لتركيبته اللغوية.

أما إذا نظرنا إلى العنوان من حيث الحقل الدلالي الذي تنتمي إليه مفرداته، فإنه سيكشف عن تفرعه من حقلين دلاليين مختلفين تحكمهما العلاقة الضدية. إذ يدخل [السمك] ضمن الحقل المادي، الحسي اللاعاقل، بينما تدخل[اللامبالاة] في حقل المجرد والعاقل، وإذا نظرنا إلى العنوان كبنية لغوية مسيجة وحاولنا إسقاط محورا اللغة المركّب والنظام[3] على جملة العنوان سنلاحظ خرقا لهذا المبدأ حيث تم استبدال مدلولات دال "السمك" بمدلولات أخرى بعيدة عن مبدأ مركّبه ما يسمح بامتداد هذا الصعيد ومنحه مدلولات جديدة، أي أنّ الحامل (المسند) الذي يمثله السمك لا يلائم المحمول (المسند إليه) الذي تمثله [اللامبالاة]، وعليه فإسناد المجرد إلى المحسوس يخلق الغموض على مستواه التركيبي والدلالي و عليه فإنّ« عددا مهما من الظواهر الابداعية يتموقع حول هذا الاختراق، كما لو كان هناك اقتران بين

---

(1) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان-مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-، دراسات التلوين، دمشق، 2007، ص304.

(2) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا النص الأدبي، ص21.

(3) ينظر: رولان بارث، مبادئ في علم الأدلة، تر:محمد البكري، الدار البيضاء، 1986، ص91.

الجمالي ونقائص النظام الدلالي»[1]؛ وبالتالي سيؤدي تساؤل العنوان إلى التأسيس لفعل القـراءة، حيث سيتجه عن طريق كتابته الفوضوية هـذه إلى مفارقـة لغويـة، مولـدة لمنـافرة دلاليـة تفـتح المجال للقارئ للبحـث والتفكير في العنوان محاولا فـك شـفراته اللغويـة؛ وهـذا الطـرح كلـه سوف يخلق للعنوان دلالة عميقة تشتغل لصالح المؤلِّف الذي وضع مـن أجلـه، تقـود القـارئ إلى استنطاق أسرار خطاب النص.

1-2- التمظـهر الداخل نصـي (Intertextuel):

إن تجلي دلالة عنوان "السمك لا يبـالي" لا تتوقـف عنـد مـستواها الـسطحي الـذي تكشفه دلالته الطوبولوجية ولغته الانزياحية، إنّما تتعدى دلالتـه هـذا الأفـق إلى داخـل الـنص حيث يتعدد المعنى المعجمي إلى معانٍ أكثر تشعبا وعمقا عـلى طـول المسار الـسردي، إذ نجـده يشكل عنصرا أساسا ارتأت الكاتبة أن تجعل منه نواة ينبني عليهـا الـنص وتتنـامى مـن خلالهـا دلالته.

1-2-1- الـعنـوان \ الـمتـن:

سنحاول من خلال هذا الجزء مـن البحـث أن نكـشف عـن الـدلالات التـي يحتملهـا العنوان باعتباره مناصا وجزءا لا يتجزأ من النص، ولأنّ المناص «إن كان لا يمثل الـنص بعـد، فهو سابقا، من النص»[2]، فإنّ إبحارنا في عالم الروايـة ينبهنـا إلى حـضور العنـوان عـلى شـكل لازمة تعود عبر صفحات الرواية، وإن كانت متباعـدة إلاّ أنّهـا تحيـل إلى شـفرة رمزيـة ترددهـا الشخـصية المحوريـة "نـور"، وهـذا مـا يحقـق أهميـة العنـوان داخـل نـص الروايـة وتعلقـه بالشخصية المحورية حيث نسجل حضوره القوي كطـرح إشـكالي يحـاول الـنص تعريتـه مـن خلال تساؤلات "نور" المكثفة ليتحول بذلك عبرّ أحداث الرواية إلى هاجس يـراود "نـور" وهي تحاول كشف الحقيقة واستنطاق اللغز المطروح.

(1) المرجع نفسه، ص131.

(2) Genette (G), Seuils, P12.

- تشكل عبارة "السمك لا يبالي" إضاءة رمزية تحيل إلى أنّ السمك ليس ذلك الحيوان البحري الذي نعرفه في الواقع، إنّما هو داخل النص يحمل بالا و يفكر،يقبل ويرفض، يعاند ويستسلم لتخلق بذلك هذه الوحدة الدلالية داخل المتن السردي صورة خطابية تكشف من خلالها الرواية عن صفات اللاّمبالاة التي يتصف بها الفاعل الأساس" نجم " وأثرها على نفسية " نور" وما تكنه له هذه الأخيرة من اهتمام مكشوف، وأبقت الكاتبة العنوان إلى آخر الرواية إشكالا مطروحا لدى الشخصية المحورية، وقفلة تحتاج من القارئ إلى إيجاد مفتاح لها لكشف السر الخفي الذي تبحث عنه "نور".

يتعزز العنوان الرئيس داخل متن الرواية بحضور قوي لعناوين داخلية(Les Intertitres)، بحيث قسمت الكاتبة "إنعام بيوض" الرواية إلى أربعة مقاطع. ووضعت لكل مقطع عنوانا خاصا به وهي على التوالي :"نور" "ريما... ونور" "نور ونجم"، "الثالوث"، وكل مقطع قسمته إلى مقاطع صغرى مرقمة من واحد إلى ستة لتمتلك هذه الأرقام داخل الرواية قيمة العناوين الجزئية للعناوين الداخلية، حيث وردت هذه العناوين على رأس كل مقطع بخط بارز فكان الترقيم متعمدا من قبل الكاتبة كتقنية جديدة عرفتها الكتابة الروائية المعاصرة، كما أنّ للعنونة الداخلية دورا فاعليا يتمثل في محاولة تفسير الكاتب للقارئ الغموض الذي يحمله العنوان الرئيس فهي عناوين تفسيرية بالدرجة الأولى، ما يعني أنّ حضورها ليس إلزاميا مقارنة بالعنوان الرئيس الذي لا يمكن الاستغناء عنه، إلاّ أنها أعطت الرواية إستراتيجية كتابية جديدة متمثلة في تقنية التقطيع فمجيء الرواية مقطعة على ذاك الشكل زاد من تفاعل النصوص التي يحملها كل مقطع، وهي أقل مقروئية من العنوان الرئيس كون هذا الأخير «مرسل لعامة الجمهور بينها العناوين الداخلية موجهة لجماعة من القراء المحددين الذين قد تعرضوا للقراءة الداخلية للنص[1]»، ولقد وردت العناوين الداخلية منتهجة لصفة التسمية، والأرجح أنّها تمثل أسماء الفواعل الأساسية المحركة لمسار الرّواية «وإذا كان الاسم يشكل ظاهرة اجتماعية، فإنّه سمة من سمات التفرد

---

(1) Genette (G), Seuils, P271.

(Individuation) تسهم في إسقاط قناع الشخصية وبلورة تجلياتها الدلالية»[1]، حيث يدخل صاحب الاسم دائرة التعريف بموجب صفات تنسب إليه، صفات وأفعال تميزه عن غيره في المجتمع. ، علما أنّ الأسماء حسب "جرار جنيت" تحمل قيمة تكرارية أو تذكرية(D'un rappel) وإخبارية[2]، تتوسل العنونة الاسمية بالتعريف بالمؤلَّف الذي وضعت من أجله، ولقد كانت الأكثر حضورا في النصوص القديمة من العنونة الفعلية لكون «'الاسم'يتعالى على الزمن وتحوّلاته، وتوّسل العنونة بالاسمية يضمن لها الثبات، وتختفي مسافة الاختلاف بين 'الاسم' و'العنوان'»[3]، ولقد انتهجت الرواية الإستراتيجية نفسها في تقديمها للعناوين الداخلية ما يحيل إلى اهتمامها بالذوات الفاعلة على مدار النص.

ويمكننا تلخيص العنوان الرئيس والعناوين الداخلية والثانوية المتفرعة بالجدول التالي:

العنوان الرئيس	السمك لا يبالي													
العناوين الداخلية	نور					ريما...ونور				* نجم ونور				الثالوث
العناوين الجزئية	2	3	4	5	6	2	3	4	5	2	3	4	5	

ومن الواضح أن الرقم (2) كعنوان جزئي يبتدئ به كل مقطع رئيس من الرّواية حيث يحيل إلى أنّ هناك مقطعا سابقا عليه ويتعلق به، ومن المفترض أن يشترك معه في موضوع واحد ويحمل الرقم (1)، لكن الكاتبة استغنت عن هذا الرقم ومنحته عنوانا داخليا يحمل اسم الذات المحورية"نور" داخل المقطع، وبالتالي يكون كل مقطع جزئي(رقمي) موالٍ،

(1) رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص139

(2)Voir : Genette (G), Op.cit, P.271.

(3) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان-مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-،ص313.

عبارة عن تتمة للمقطع الذي سبقه، أو وجها مكملا له، حسب الترقيم التسلسلي الذي جاءت عليه المقاطع الموالية. فلكل عنوان داخلي كما حددناه في الجدول مقاطع جزئية مرقمة، وكلها تندرج ضمن دائرة العنوان المركزي: "السمك لا يبالي"، هذا ما يبدي التكامل بين موضوع المقطع السابق وما سيأتي به المقطع اللاحق، من ثم ما يشير إلى أنّ الكاتبة بصدد إعطاء فكرة عامة للقارئ عن حضور مواضيع متعددة ومتضمنة داخل النص، وعن التحامها واشتراك دلالاتها، لتكون العناوين الجزئية وظيفتها الإخبار وتحديد المواضيع المستطرقة داخل متن الرواية.

وإذا تتبعنا أماكن ظهور العنوان الرئيس حسب تحديدات "جرار جينت" في كتابه "عتبات" فإننا سنحددها كالتالي: ورد العنوان الرئيس لهذه الرواية في «أربعة أماكن»(1) كما حددها "جنيت":

1. على ظهر الغلاف حيث توسط الموقع، فاحتل مكانة واسعة بتشكيلة هندسية تزيد من قوة حضوره على الصفحة الأولى للغلاف.
2. كما وردت صفحة خاصة به وهي التي تعرف بصفحة العنوان.
3. الصفحة البيضاء التي تلي الغلاف مباشرة، ويسميها جنيت بالصفحة المزيفة للعنوان فهي تحمل العنوان فقط ونادرا ما تحضر في الطبعات التالية، وأما حضور عنوان "السمك لا يبالي" في هذه الصفحة فدليل على القيمة التي يوليها الخطاب للعنوان كأن الصفحة البيضاء تمثل نص رسالة غابت كلماتها ولم يبق منها غير العنوان وحده في أخر الصفحة على الجانب الأيسر، ليمثل توقيع الكاتبة على الرسالة التي تبعثها للقارئ، وحضوره على هذه الصفحة دليل على مكانته المرموقة في النص وهي صفحة غالبا ما تستغني عنها الكتب الأخرى.
4. كما جاء في صفحة العنوان على ظهر الكتاب لوضعه في الرفوف.

(1) Genette (G), Seuils, P64- 69.

والشيء المثير للانتباه في هذا العنوان هو تعدد أماكن ظهوره، ما يزيد من قيمته البؤرية وفاعليته الدلالية، بحيث نستشف نمو هذه القيمة عبر متن النص بحضوره كاملا وتبنيه من قبل الشخصية المحورية كشعار لها، ما يزيده ثراء دلاليا وحلة رمزية تبعث القلق والتفكير لدى القارئ، وتساؤله عن محتوى هذه العبارة، كما نجده يتصدر فاتحة الرواية «ذلك أن رهانات الفاتحة تتمثل بالبدء بالنص وإغراء المتلقي عبر شروعه في فعل القراءة»[1] وتختتم النهاية بوقعه على شكل طرح إشكالي تمارسه الكاتبة للبحث عن سر دفين يفتح المجال لقراءة النص وتأويله باعتبار الخاتمة تمثل «النهاية الفيزيائية للنص وليس الدلالية»[2]، فتكرار العنوان يوحي ببعده الإيحائي، ويزيد من تنامي دلالته داخل الرواية.

1-2-2-العنوان وأفق التلقي:

تهتم النظريات ما بعد البنيوية وعلى رأسها نظرية القراءة والتلقي بمبدأ متميز في الخطاطة التواصلية حيث يصبح للمتلقي الدور الأساس في العملية التواصلية ويتحول مركز الفاعلية من المرسل إلى المرسل إليه حيث غيرت هذه النظرية مسار العملية التواصلية من مسارها المألوف كما حددها "جاكبسون" Jakobson:

مرسل(Destinateur) ← رسالة (Message) ← مرسل إليه (Destinataire).

إلى مسار آخر يلغي المرسل إلى حين ويعوض مكانه النص أو الرسالة بفعل شروط التلقي وتصبح الخطاطة على الشكل التالي:

رسالة ← مرسل إليه

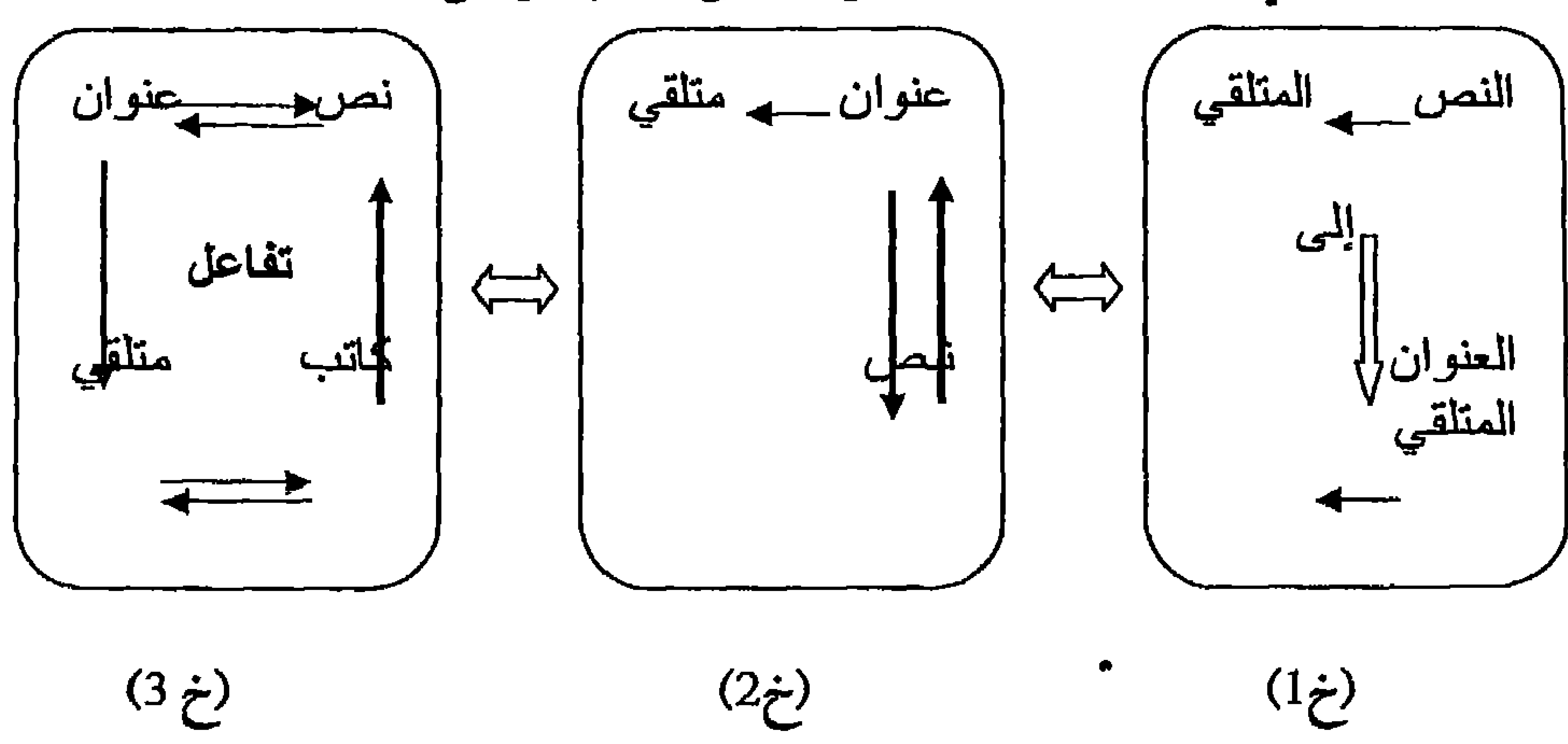
بمعنى نص ← متلقي

إذا كان للمتلقي الدور البارز في الخطاطة التواصلية خاصة على مستوى الأعمال الأدبية، حيث يمثل الحاكم الأول حول مدى قدرة العمل الأدبي على التأثير، فإنّ للعنوان دورا مهما في عملية التلقي لكونه الجسر الرابط بين القارئ والنص «بوصفه ظاهرة تواصلية

(1) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-، ص348.

(2) المرجع نفسه، ص357.

تداولية»(1) مقدما أساسا للمتلقي\القارئ(*) على وجه الخصوص، ولأن الرسالة الخطابية التي تربط بين القارئ والروائي تبدأ من الوهلة الأولى حين يلمح القارئ الكتاب ويتوجه ببصره إلى قراءة العنوان والتمعن في الغلاف قبل الولوج إلى متن النص، وباعتبار الكتاب سلعة جاهزة للتسويق فإنّ «العنوان علامة ليست من الكتاب جعلت له لكي تدل عليه»(2). فتنتج بذلك عملية التحول في العلاقة القائمة بين النص والمتلقي حسب المراحل التالية :



(خ1) (خ2) (خ 3)

نلاحظ على الخطاطة (خ1) كيف استبدلت العلاقة التواصلية القائمة بين النص والمتلقي بعلاقة تربط بين العنوان والمتلقي، وقد تم هذا بعدما أصبح العنوان يتصدر مكانة بارزة على الغلاف، ومما لا شك فيه أنّه قديما كانت الكتب (المخطوطات) والقصائد لا تحمل عنوانا، ومع ظهور العنونة تغيرت الخطاطة التواصلية وأصبح العنوان كما هو مجسد في

(1) الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، مجلة السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي،ع 2، منشورات قسم الأدب العربي جامعة محمد خيضر، الجزائر، 2002، ص29.

*- المتلقي يمثل الجمهور من القراء يتلقى العنوان بمستواه السطحي بينما القارئ يقصد به القارئ المتمكن من فك شفرات العنوان والنص معا إنه قارئ محدد، ينظر جرار جنيت، كتاب عتبات(seuils)، ص271.

(2) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص15.

الخطاطة(خ2) يتوسط حلقة الاتصال مابين النص والمتلقي، ليمثل جسرا مفروضا على المتلقي لا يمكن له أن يمر إلى النص إلاّ من خلاله لتنتهي إلى العلاقة في الخطاطة (خ3) التي تبرز أهمية العنوان للمتلقي وللنص معا، ويتخذ المتلقي العنوان وسيلة للولوج إلى النص وبهذا يكون العمل «مزودا بأحد أهم مفاتيح الشفرة الرمزية»[1]، لأنّ العنوان في هذا المقام يكون قد أثر في المتلقي بشكل من الأشكال وجعله يدخل عالم النص، فيتم بذلك التواصل بين الكاتب باعتباره صاحب النص والقارئ باعتباره المتلقي الأول للنص. وهكذا يتبين لنا من خلال مسار الخطاطات كيف تحول مركز الفاعلية التواصلية من محور المرسل إلى محور المرسل إليه. ولأنّ فاعلية القراءة عند المتلقي «ستنصب أوّل ما تنصب على العنوان»[2] فإنّه في هذه الحال يصير النص قيد سلطة العنوان، إن شاء دعا المتلقي إلى شراء الكتاب وقراءته، وإن شاء صده وتسبب في نفور المتلقي من الكتاب.

يتميز عنوان الرواية بحضوره المكثف داخل النص فهو يمتلك قدرة استقطاب جمهور القراء، وامتلاك العنوان لهذه السلطة جعلته يتبوء مكانة هامة في القراءة، باعتباره «مجموعة من العلامات اللسانية التي توضع أعلى النص لتعيينه وتوضيح محتواه العام وإغراء الجمهور»[3]، فعلى هذا المستوى تتجلى الوظيفة الإغرائية والرمزية، حيث يحمل السمك دلالة رمزية تحيل إلى الطهارة والنقاء والانفلات ومحدودية العالم، فالسمك لا يستطيع العيش إلاّ داخل الماء فإن خرج من عالمه يموت إنه يشبه شخصية "نجم" التي تعيش عالما خاصا بها وكلما حاولت "نور" إخراجه منه يشعر بدنو أجله فيلوذ بالفرار بخلقه مواضيع وأعذارا منمقة حتى لا يقع في عالمها، وهذا ما يزكي البعد الرمزي والاستعاري للعنوان[4]، كما يحضر عنوان الرواية كمتعالية من المتعاليات النصية، كون هوية التعالي النصي (La Transtextualité) حسب

- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص68. (1)

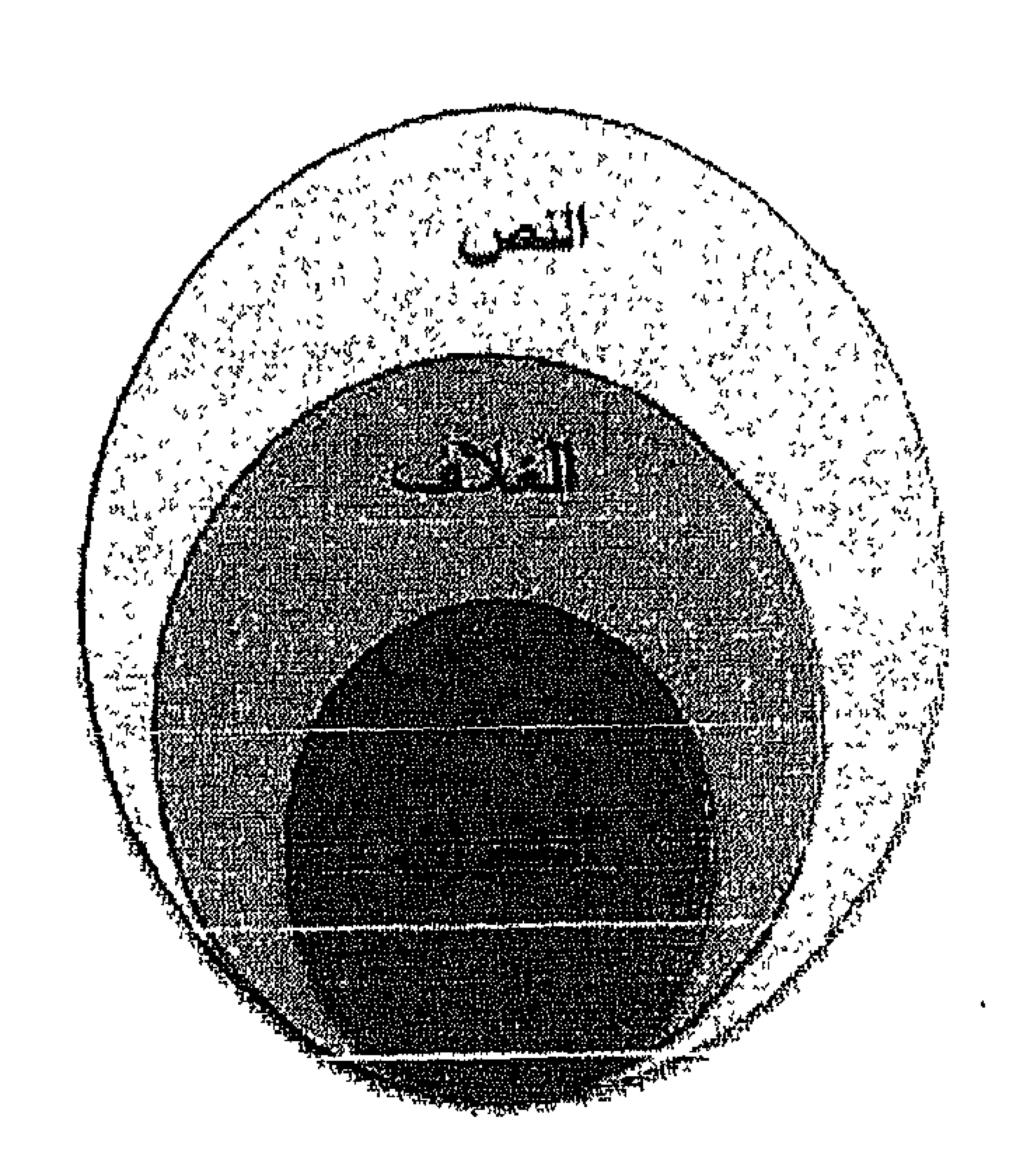
(2) المرجع نفسه، ص10.

3) (Genette (G), Seuils, P80.

(4) Voir: Genette (G), Seuils, P86.

"جرار جنيت" تظهر عن طريق «الإشارات المناصية التي لها طابع تعاقدي»[1] بمعنى أنّه يمكن للعنوان أن يخلق علاقة تعاقد بين نص الرواية ونص سابق، مثلما يكشف عنه العنوان الداخلي "نور" الذي يتعاقد إشاريا مع النص القرآني لما يحمله ملفوظ[النور] من دلالة رمزية ترتبط باسم الجلالة كما أوردها القرآن الكريم في الآية الآتية: ﴿اللهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ﴾ (سورة النور، الآية35)، ما يعزز دور العنوان الرئيس والعناوين الفرعية من امتلاك قدرة التأثير في المتلقي القارئ، « فالعنوانُ يعلو النصَّ ويمنحُهُ النورَ اللازم لتتبّعِهِ»[2]، واشتغاله كمتعالية من المتعاليات النصية ساهم في الإحالة إلى نصوص سابقة واستنطاق دلالتها المغية.

وانطلاقا من هذه التحديدات التي ينطوي عليها العنوان، سواء من خلال تمظهره الخارجي أو الداخلي، نصل إلى استنتاج هذا الأنموذج الذي يلخص قيمة العنوان وتفاعله مع الغلاف ومتن النص.



(1)Genette(G.), Palimpseste- la littérature au second degré-, éditions du seuil, Paris,1982 , P85.

(2) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان-مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-، ص211

حيث نلاحظ من خلال هذا الأنموذج أنّ العنوان يمثل مركز ثقل دائرة محيط النص، «لاسيما أن العنوان قد أضحى لعبة مثيرة في الكتابة الأدبية، فالنّاص لم يعد في عنونته للنّص، مقتنعا بوفاء العنوان للنص والالتزام به فحسب، وإنّما عليه أن يقلق القارئ، ويدفعه نحو اقتناء الكتاب وقراءته، وهذا لا يتحقق إلاّ بتفخيخ خطاب العنوان بالإثارة تركيبا ودلالة ومجازًا»[1] فمن خلاله تبدأ أول قراءة للنص، تليها قراءة فضاء الغلاف ثم الولوج إلى داخل النص، هذا بالنسبة للقارئ، أما بالنسبة للكاتب فانه ينطلق من كتابة نصه ثم يفكر في وضع الغلاف ليعرج أخيرا على اختيار العنوان المناسب لمؤلّفه، فقيمة العنوان تتجسد في إثارته لاهتمام الكاتب والقارئ على حد سواء.

2 ـ تجلي دلالة الغلاف:

يشكل الغلاف أحد الاستراتيجيات التي يعتمدها الكاتب للإشهار بمؤلّفه والتأثير به في القارئ، لذا يعد أوّل واجهة لاستقبال القراء في أي عمل أدبي، وقد «عرف الغلاف المطبوع على الورق المقوى في بداية القرن التاسع عشر، أما في العصر الكلاسيكي فكانت الكتب تقدم مغلقة بالجلد ويتموقع عليه العنوان واسم الكاتب»[2]، ويخضع الغلاف لمجموعة من الشروط والتقنيات، كاختيار اللون والإطار، وتعود هذه العملية إلى كل من المؤلف ودار النشر بالدرجة الأولى؛ و لكون وظيفة الغلاف هي« تأكيد مناخ الكاتب والتعليق عليه»[3]، فإنّ حضور غلاف رواية" السمك لا يبالي" يتجسد على مستواه الظاهري والمرئي، وتبدأ صورة الغلاف[*] في التشكل من الثنائية الضدية المضيئة / المعتمة التي يقوم عليها الغلاف

(1) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان-مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-، ص309.

(2) Genette (G.), Seuils,P26.

(3) سوسن الأبطح الغلاف...ألعوبة الناشر لاستغلال القارئ أو وسيلة احترامه؟ جريدة العرب الدولية -الشرق الأوسط- ع 8554، www.aawsat.com 30 ابريل 2002.

*- ينظر الملحق، الصورة 1.

حيث يظهر من الجهة الأمامية بواجهة بيضاء، ويدخل الغلاف من الجهة الخلفية في مشهد اللون الداكن بواجهة سوداء.

ولقد وردت دلالة اللون الأبيض والأسود في لسان العرب: «إذا قالت العرب قال: وهذا كثير في شعرهم لا يريدون فلان أبيض وفلانة بيضاء فالمعنى نقاء العِرْض من الدنس والعيوب. به بياض اللون ولكنهم يريدون المدح بالكرم ونقاء العِرْضِ من العيوب قالوا: فلان أبيض الوجه وفلانة بيضاءُ الوجه أرادوا نقاء اللون من الكلَف والسواد: الشائن»[1] ويقابل اللون الأبيض باللّون الأسود إذ «يقال: كلَّمته فما ردَّ عليَّ سوداء ولا بيضاء أي كلمة قبيحة ولا حسنة أي ما رد عليَّ شيئا»[2]، أنّ اللون الأسود قاموسيا يشير على دلالات الدنس والقبح والشائن بينما ترد دلالة اللون الأبيض بمعاني النقاء.

بينما يؤول اللون الأسود في دلالته السيميائية إلى «الصمت المرتبط بسكون الليل والموت الأبدي والقلق والحزن، وهو لون يستدعي إلى الذهن صورًا عديدة كجنائز الملوك والآلهة قديما كما يوحي السواد بمشهد القبور وينذر الإنسان بمصيره الفاجع»[3] وتتجلى هذه الدلالة في الرواية من خلال الصمت الذي يخيم على الفواعل، كما تشير إليه الرّواية «عندما حدثته نور عن صمت ريما بعد فجيعتها بوفاة أمّها، خامره تعاطف مع تلك الفتاة التي كانت. هو أيضاً عاش فجيعته بصمت»[4]، كما تتمظهر دلالات اللون الأسود من خلال الصفات المميزة للفاعل "نجم" الذي يعيش عالما باطنيا ومجهولا لا يطرقه أحد؛ يختاله الخوف والجبن ولأنّ «الأسود لون السيادة والسلطة والجرأة والدهاء»[5]، فإنه داخل الرواية يجسد الأسود

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج7، ص124.

(2) المرجع نفسه، مج3، ص223.

(3) شادية شقرون، قراءة في كتاب سيمياء اللون...في رياح وأجراس لفهد الخليوي، مجلة دليل الكتاب، http://www.dalilmag.com 22 فبراير 2010.

(4) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص137.

(5) شادية شقرون، قراءة في كتاب سيمياء اللون ... في رياح وأجراس، الموقع الالكتروني السابق.

السلطة الذكورية مثلما تكشف عنه الرواية عبر هذا الملفوظ: «هو الذي كان يظن بأنه جبل لا تهزه ريح. كيف اضطربت موازينه حين وقع عليها نظره لأول مرة؟»[1] إذ يحيل هذا الملفوظ إلى تلك السلطة التي كان الرجل"نجم" يتمتع بها في المجتمع والتي تمنحه حق السيادة في اتخاذ القرارات وعدم الاكتراث للآخر، حيث تصب كل أفعاله في محور دلالي واحد هو[الظلام] الذي يجسده اللون الأسود بينما تتجسد دلالات اللون الأبيض من خلال سمات شخصية "نور" التي تعيش حياة مكشوفة وشفافة تجسدها بأفعال تنصهر في محور دلالة [النور] كالصراحة والبحث عن الحياة والفكر التحرري ما زاد من شعرية اللغة السردية للرواية وجماليتها ، فالغلاف يعبر عن متن النص الذي وضع من أجله ولكون «تصميم الأغلفة يحتاج إلى الكثير من الذكاء والشجاعة والجرأة والتجدد»[2]، فإنّه وإن جاء كصورة مرئية على المؤلَف إلاّ أنّه يتشكل كصورة لغوية تتنامى دلالتها داخل الرواية لتعبر عن عالم الفاعلين الأساسيين" نور" و"نجم" يؤكده الملفوظ السردي التالي: «عاش ذلك الحدث كانتقال من الفردوس إلى الجحيم...، فازداد توغّلا في عالمه الباطني. هذا العالم الذي ظل حكرًا عليه طوال تلك السنين، هاهي تأتي لتقتحمه. مع أنه كتيم لدرجة الانمحاء. لم يسمح لأحد بولوجه مهما بلغت حميميته.»[3]، فالأرجح أنّ صور الصراع بين الواجهتين الأمامية والخلفية للغلاف يخلقه التنافر القائم بين اللونين الأبيض والأسود وتفاعلهما داخل متن الرواية، فالأرجح أنّ اللون الأبيض يحمل قيمة أساسية هي سمة النور والكشف وهي الصفات التي تشكل شخصية "نور" داخل الرواية، بينما يحمل اللون الأسود سمة الليل والخفاء، وهي سمات تتحلى بها شخصية "نجم".

---

(1) إنعام بيوض، المصدر السابق، ص122.

(2) سوسن الأبطح، الغلاف...العوبة الناشر لاستغلال القارئ أو وسيلة لاحترامه؟ جريدة العرب الدولية (الشرق الأوسط)، ع 8554، www.aawsat.com ، الثلاثاء 30 أفريل2002، ص1.

(3) إنعام بيوض، المصدر السابق، ص127.

كما يكشف تفاعل دلالات الغلاف مع دلالات متن الرواية عن قمة التداخل الفني بين فن الرسم وفن الكتابة، وبين لغة الألوان ولغة الكلام لأنه «ينبغي على أبجدية الرسم...، أن تعيد بناء الواقع على أساس أبجدية بصرية محدودة. وهذه الإستراتيجية في التقليص والتصغير تمنح أكثر من خلال تناولها للأقل»[1] وهذا ما يحيل إلى نجاح الكاتبة في خلق رواية منسوجة بخيوط فنيّة، وبتشكيلة لونية ولغوية في الوقت نفسه؛ واعتمادها على الكتابة الفنية في نسج الرواية جعل من تشكيل هندسة الغلاف على هذا النحو عملية تواصلية مقصودة وموجهة للقارئ.

3ـ لوحة الغلاف:

نظرا للأهمية التي تتقلدها الصورة الفوتوغرافية في مجالات الإعلام والاتصال فإن معظم الكُتّاب ودور النشر يتسارعون إلى اختيار صورة معبرة وأنيقة لتوضع على أغلفة الكتب لترويج المؤلَف أحيانا، ولإعطاء لمحة سريعة عن محتواه للقارئ أحيانا أخرى، إذ «يرى المتخصصون في الإعلان أن الصورة تعادل ألف كلمة»[2]. ويعود الاختلاف القائم بين الدليل في علم اللسان والدليل بالنسبة للصور البصرية، إلى أنّ «دال الدليل اللغوي هو ذو طابع متلاحق وذو طبيعة سمعية وفق مسافة في شكل خط متصل، وبالتالي فإنه يرسل ويستقبل ليس في آن واحد، وإنّما يتم ذلك بصفة متعاقبة على المحور الزمني»[3] فوفق هذا المحور الزمني وطبيعته الخطية ينتظم الدليل اللغوي لينتج المعنى، بينما تمثل اللغة البصرية إلى النظام الفضائي ولهذا ميز الباحثون بين «الأنظمة التي تقع دوالها (Signifiants) في الزمان (مثل:

---

(1) بول ريكور، نظرية التأويل -الخطاب وفائض المعنى-، ص76.

(2) عبد العالي بشير، الصورة في رواية 'عابر سرير' لأحلام مستغانمي، مجلة الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، ع10، منشورات وزارة الثقافة مديرية الثقافة لولاية برج بوعريرج-الجزائر، 2008، ص142.

(3) محمد إبراقن، 'دراسة حالة خصائص الدليل' المجلة الجزائرية للاتصال، ع6 و7، معهد علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، ربيع وخريف، 1992، ص181.

الموسيقى، اللّغة المنطوقة والحكاية)، والأنظمة التي تنتظم وحداتها حسب الفضاء (مثل: الرسم الصورة الفوتوغرافية...الخ)»[1]، وعليه فإن الصورة تبدي وجودها من خلال عامل الفضاء فإذا كان الغلاف يخضع لمجموعة من الشروط والتقنيات كاختيار اللون والإطار- كما لاحظنا سابقا- فإنّ الغلاف بالنسبة للوحة يمثل فضاءها الرحب من أجل إبراز وجودها كصورة ناجحة في جذب الجمهور، علما أنّ إدراك الصورة قديما كان يطابق شعار (A.I.D.A) والذي يشير حسب تتابع أحرفه، إلى أنّ الرسالة تتطلب جذب الانتباه (A L'Attention)، وإثارة الاهتمام (I L'Intérêt)، ثم تحقيق الرغبة (D Désir)، بأسلوب مغري من أجل تحقيق الشراء (A L'Achat)[2]، ونظرا للقيمة التي تحملها الصورة على أغلفة الكتب فإنها قد لاقت في السنوات الأخيرة اهتماما متزايدا و«صارت الوسيلة المفضلة، بل والمهيمنة في أشكال التعبير والتواصل، وطرائق إقناع الآخر، لكونها تجمع في آن معا وعلى نحو بليغ بين الجمال والإفادة»[3]، وتتربع على الجهة العلوية لغلاف رواية "السمك لا يبالي" صورة فنية[*] تتمثل في لوحة من الفن التشكيلي تجسد منظرا أيقونيا تعنون الكتاب بلغة لونية لكون «الأيقونة عنوان بصري يتشكل من صور فتوغرافية أو رسوم تجسيدية أو تجريدية تكون الغاية منها ترجمة عنوان الكتاب إلى تشكلات لونية وخطية، وتلخيص مقصدية متنه واختزال فكرته العامة»[4] فإنّ هذه اللوحة تختزل في تشكيلتها مجموعة من الألوان تنم عن حمولة دلالية ثرية متناصة مع دلالة الغلاف والمتن، حيث يتجلى

---

(1) المقال نفسه،الصفحة نفسها.

(2)Voir: Bernard Cocula, Claude Peyroute, Sémantique de l'image,- Pour une approche méthodique des messages visuels-, Librairie Delagrave, Paris,1986 , P128.

(3) يوسف الإدريسي، عتبات النص- بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر-، ط1، منشورات مقاربات، المغرب، 2008، ص55.

*- ينظر الملحق، االصورة رقم (1).

(4) يوسف الإدريسي، المرجع السابق، ص73

فضاء اللوحة بلون بني شديد القوة إلى درجة تمايله للسواد و«اللون البني: يدل على شخصية متحفظة هادئة في تحكمها وتخشى الارتباط والمبادرة»[1].

وإذا ما عقدنا مقارنة بينه وبين متن النص فسنجده يحيل إلى فضاء الحياة التي تعيشها الفواعل الأساسية في الرواية وصراعها من أجل إيجاد فضاء أرحب ملؤه الحياة السعيدة، خاصة الفاعل "نجم" الذي يخشى الارتباط بـ"نور" والذي لا يبادر بأي فعل للتعبير عن موقفه من العلاقة القائمة بينهما. كما يغلب على اللوحة اللون الأحمر القاتم الذي يتصدر قائمة الألوان الأخرى المشكلة لفضاء اللوحة ويشير في الثقافة العربية إلى الدم والموت حيث ورد في لسان العرب:

-«قال الأصمعي: يقال هو الموت الأحمر والموت الأسود. ومعناه الشديد.

والموت الأحمر: موت القتل، وذلك لما يحدث عن القتل من الدم، وربما كَنَوْا به عن الموت الشديد كأنه يلقى منه ما يُلقى من الحرب»[2]، فإنّ صورة اللون الأحمر التي تتوسط سطح اللوحة تحمل سمة أساسية يُرجح أنها كانت الأكثر تأثيرا في نفسية "نور"،فدلالة اللون الأحمر في الرواية يحيل إلى لون دمها النازف كما يشير إليها الملفوظ السردي الآتي: «فقد كانت تحس بأن اختلاط دمها النازف من أصابعها مع الألوان فوق السطح المحبب للوحة هو نوع من التماهي، من التعاطف، من الهبة، من القربان، تذكيرا بأنّها امرأة والمرأة دائمة النزيف»[3]،إذ يعد اللون الأساسي في لوحاتها الذي اختارته لتعبر به عن البنية المسكوت عنها، والمنغمسة في قاع ذاتها، حيث تخونها الوسيلة اللغوية في عدم قدرتها عن التعبير عن كيانها الأنثوي ، فتتوجه إلى ترجمة أفكارها وأحلامها عبر نسيجية الألوان والأشكال التي تنحتها عبر لوحات مرسمها فـ«الشكل بمثابة العنصر الجوهري في الفن لأنه تعبير عن رؤية

---

(1) ميلود الشلح،علماء النفس قد صنفوا شخصية المرأة على حسب الألوان، www.Ouzenzoui.maktoobblog.com، 10 يناير 2006، ص2.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص211.

(3) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص41.

مثالية تنفصل عن العالم الواقعي»[1] ما يعني أن الرسام يهرب بذاته إلى التعبير عن أفكاره وأحلامه مبتدعا وسيلة أخرى هي وسيلة الرسم، بعيدا عن القيود اللغوية، ليكشف عبر لوحاته عن العالم الذي يحلم أن يعيشه و"نور" لكونها رسامة فإنّها تبحث عن عالم أفضل من واقعها.ويميل فضاء اللوحة في تشكيلته إلى الألوان القاتمة التي تدخل ضمن دائرة اللون الأساس وهو الأسود على شكل بقعة تسيل من أعلى اللوحة إلى أسفلها،، لكون «(الأسود، البني، الأحمر) يرتبط ارتباطاً مباشرًا بالعتمة. فهي لا تنمو إلاّ في ظلمة مقرّبة، إضافة إلى أنها تظهر "كطبقات من العتمة»[2]، وكأنها بقعة من الألم والحزن والظلم، حيث تتعاقد دلالته بدلالة اللون الأحمر التي تحيل إلى صورة لجرح عميق يصعب تضميده، يتعاقد مع اللون الأحمر ليعبرا عن العشرية السوداء التي عاشها الشعب الجزائري في ظل الإرهاب الدموي كما يصورها الملفوظ السردي الآتي:«نفس ذلك الشعور بالذنب سكنها منذ بداية الأحداث الدامية في الجزائر. شعور بالذنب لأنها على قيد الحياة، في تسقط حبات الغدر وأنصال الظلامية رؤوسا شامخة...وتنحر عذراه وأطفاله على مذبح الجهل قربانا لوثنية همجية مجنونة،... لم تذكر متى توقفت عن الرّسم تماماً»[3].

تتجلى عبر هذه اللوحة صورة أيقونية توحي بما تنطوي عليه ثنايا الرواية من مأساة وجراح ترسمها "نور" في لوحاتها بألوان تعبر عن أوجاعها وانكساراتها ولكون الأيقونة تقوم بـ« إعادة كتابة الواقع. والكتابة بالمعنى المحدود للكلمة،هي حالة جزئية من الأيقونة»[4] فإنّ قمّة معاناة الذات في الرواية تجسدها رمزية هذه الصورة المشكلة من اللون الأسود والأحمر المجسدين لدلالة الظلمة والموت؛ لكن وإن جاءت الصورة المجسدة فوق الغلاف بتشكيلة

---

(1) كريبع نسيمة، آلية قراءة اللوحات الفنية لوحة حسن الموظفة في رواية "ذاكرة الجسد" مجلة الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، ع10، ص183.

(2) جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ص196.

(3) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص39.

(4) بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى–، ص78.

لونية قاتمة تميل إلى استحضار الظلام، إلاّ أنّ لحضور النور وجودا تجسده بقع من اللون الأزرق والأبيض والأصفر المطلة من بعيد وكأنها نور يطل على وجود مظلم، ما يحيل إلى أنّ التشبث بالحياة ما زال قائما حاضرا في خيط الأمل والحلم بغد مشرق ترسمه اللوحة عبر شعاع النور المجسد باللون الأبيض الناصع، ومن العبارات التي توردها الرواية حول هذا النور نجد الملفوظ السردي الآتي «يقال إنّ حزمة النور هذه هي إشارة لحضور إلهي»[1] فاللّون الأبيض الآتي من بعيد على اللوحة يحيل في دلالاته الرمزية إلى النور الإلهي الذي تنتظره المرأة" نور" داخل الرواية ولأن «الألوان الأساسية عند الفنان التشكيلي هي الأزرق والأصفر والأحمر»[2] فإنّ الأمل يتعزز بحضور اللون الأزرق على اللوحة، وهو لون يجمع بين سحر السماء وهدوء البحر الذي يحيل في الرواية إلى ترجمة لحياة راقية تترجمها شخصية "نور" في هدوئها وحبها للحياة؛ فالشخصية الميّالة للون الأزرق تدل عند علماء النفس «على شخصية هادئة متحفظة ذات قيم وطموح تنسجم مع كل ما كان هادئا مثلها وتترجم الحياة ترجمة مثالية راقية، ويدل على التعقل والحب في حدود والكره في حدود التعمق في فهم الأشياء»[3] وتتعزز هذه الدلالات داخل الرواية بعلاقة "نور" بالبحر حيث كان لهذا الأخير حضورا مكثفا يؤول إلى دلالة المغامرة والإنعتاق والتوق لحرية الذات عند الفاعل "نجم". إلاّ أنّه بحضور اللون الأبيض على شكل ومضات إستشراقية بعيدة، فإنّه يرمز إلى مدلولات السلم والتفاؤل تبشر بزمن الانبعاث والتجدد والمستقبل المفتوح على أمل التغيير نحو الأفضل وهي مدلولات تنصهر في المحور الدلالي [الحياة].

---

(1) - إنعام بيوض، المصدر السابق، ص9

(2) -Bernard Cocula, Claude Peyroute, Sémantique de L'image,- Pour une approche méthodique des messages visuels-, P76.

(3) ميلود الشلح،علماء النفس قد صنفوا شخصية المرأة على حسب الألوان، www.Ouzenzoul.maktoobblog.com، 10 يناير 2006، ص2.

تتعزز فاعلية هذه الأيقونة في تأثيرها على القارئ وقيمتها التواصلية، بحضور أيقونة[*] أخرى في طبعة أخرى لدار النشر "الفارابي" ويكشف تغيير أيقونة الطبعة الأولى واستبدالها بأخرى إلى« تصور خاص يرى أنّها أكثر تلخيصا للقصد العام للرواية وإيحاء به، وهو ما تحققه فعلا وبامتياز»[1] وتتمثل هذه الأيقونة في وجه امرأة أنيقة بملامح حزينة توحي بالقصة الإطار داخل الرواية التي تمثل قصة المرأة "نور" وصراعها من أجل تحقيق أحلامها، تصوغها التشكيلة اللونية نفسها التي اعتمدت عليها لوحة الطبعة الأولى وعوضت الألوان المشرقة الأبيض والأزرق والأصفر الواردة في اللوحة الأولى باللون الأخضر والذي يحمل دلالة الطبيعة والحياة على الأرض و هو يدخل ضمن حقل الألوان المشرقة التي تحيل إلى التفاؤل.

وقد يتساءل القارئ عن سبب لجوء دار النشر إلى اختيار هذه اللوحة ولتلك التشكيلة اللونية بالذات؛ إنّ قيمة هذه الصورة وقوتها تظهر في التنسيق اللوني المشكل لها كعلامة بصرية، حيث تحضر الألوان ذاتها المشكلة للوحة الأولى وهي الأسود والبني والأحمر، وتبتعد كليا عن الألوان الزهرية الفاتحة التي تحيل إلى الدلالة التفاؤلية، ويعزز دورها الأيقوني ووظيفتها الإغرائية المستدعية لجمهور القراء تموقعها في وسط الغلاف فبعدما كانت الغلبة للعنوان بحضوره كأيقونة أساسية في غلاف الطبعة الأولى، عادت الكفة في غلاف الطبعة الثانية للوحة، حيث تتصدر قائمة عناصر المناص الأخرى، كالعنوان واسم الكاتبة والمؤشر الأجناسي التي حضرت في الجهة العلوية للغلاف ما زاد من تحقيق موقعيتها الأيقونية على سطح الغلاف، وتتنامى دلالة هذه اللوحة داخل الرواية إلى درجة يمكن للقارئ أن يحيلها إلى صورة المرأة "نور"ولكون «فنّ الرسم والتصوير في العصر الحديث هو عمل توجهه الانفعالات والأحاسيس والمتناقضات الصارخة والإحباطات الذاتية والأحداث التي عاشها

---

*- ينظر الملحق، الصورة رقم (2).

(1) يوسف الإدريسي، عتبات النص- بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر-، ص74.

الفنان ولم يتمكن من هضمها»[1]، فإنّ اللوحة تضمر مدلولات الحزن والألم والظلمة التي تعيشها "نور" داخل النص، والتي تنصهر كلها في المحور الدلالي [الموت]. وتكشف هذه الأيقونة عن صورة لامرأة تتأرجح بين الثراء والأناقة اللذين تكشف عنهما رقبتها الطويلة وشعرها الأسود المصفوف والطويل، إلاّ أن ملامح الحزن بادية على وجهها تكشف عنها العيون النعسانة كما يرمز سوادها إلى الذكاء والفطنة كما يحيل إليها خطاب الرّواية من خلال الملفوظ السردي الآتي «ولا يبقى فيها ما ينبىء بالروح سوى عينيها الواسعتين السوداويين، يشع منهما بريق ذكاء مبرمج»[2] والوشاح الأحمر الذي يغطي رأسها ورقبتها ويحيط بجزء من جسدها وكأن اللوحة تشير من خلاله إلى الألم والموت الذي يحيط بالمرأة الأنثى التي يلخصها النص في شخصية "نور" الّتي تمتلك كل ما يمكن أن يجعلها سعيدة في الحياة من جمال وذكاء وثراء.

وتتداخل الصورة الحاضرة على ظهر الغلاف مع صورة مريم العذراء[*] وهي تمسك بولدها المسيح حيث تكشف نقاط التقارب بين الصورتين على مستوى لغة الألوان التي تصب في محور واحد هي الألوان القاتمة، خاصة اللّون الأسود والبني، والتشابه على مستوى ملامح الوجه، إنها تمثل صورة مريم العذراء في مكان وزمان آخر، إنها ترمز إلى المرأة عبر التاريخ وتتعزز العلاقة التي تربط هذه اللوحة بلوحة مريم العذراء داخل متن النص عن طريق الحلم الذي يراود الفاعل "نور" كما يشير إليه الملفوظ السردي الآتي« ترى فيه مريم العذراء تضم إلى صدرها بحنان ثكلى إبنها المسيح»[3] ، وكما يمكن أن تؤول هذه الصورة إلى تلك اللوحة التي رسمتها "نور" بعد استيقاظها من الحلم الذي غاب عنها بمجرد تجسيده على اللوحة كما يشير إليه الملفوظ السردي التالي« في أقل من نصف ساعة، ظهر التكوين، وبرز الوجه

(1) عبد العالي بشير، الصورة في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مجلة الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، ع 10، ص143.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص11.

*- ينظر الملحق، الصورة رقم (3).

(3) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص14.

الممشوق على طريقة"موديغلياني" الذي لم تتوقع لتقاسيمه أن تختزن بعضا من أحزان"الموناليزا"، ولا لسكينته قبسا من استنارة القدّسين.»[1]، فيمكن أن يكون هذا الوجه هو وجه القديسة مريم العذراء الوجه الذي يختزل كل أحزان النساء عبر العالم، إلاّ أن التشابه بين الصورتين ليس كاملا فهناك نقاط الاختلاف والتي يمكن ردّها إلى مراعاة الكاتب و الناشر لثقافة القارئ الذي توجه إليه اللوحة على حد تصريح المصممة اللبنانية" نجاح طاهر" لجريدة الشرق الأوسط قائلة: «لا شك أنّ كتابا عربيا، تظهر على غلافه، فتاة ذات ملامح أوروبية، يثير الضحك والسخرية. علينا أن لا نختبئ وراء زيف وتقليد للآخرين واستيراد للأفكار»[2]، لذا نجد صورة المرأة الواردة على غلاف الرواية تخدم متن النص الذي وضعت من أجله، و رسالة موجهة إلى القارئ بتشكيلة لونية خاصة فـ«الرسام كان يتيح له أن يحافظ على الألوان من الترقيق وفقدان اللمعان وان يدمج في لوحته انكسارًا ضوئيًا عميقًا تحت الجهد الانعكاسي الخالص لإضاءة السطح»[3] فعلى الرغم من عتمة الألوان المستعملة في اللوحة إلى أن انعكاس ضوء الفضاء الذي شُكلت عليه منحها حضورا قويا، فهي تنمي الوظيفة الإخبارية، وينطوي تغير الأيقونة من طبعة إلى أخرى على « قيمة دلالية ووظيفية تداولية هامتين لكونه يؤشر –خاصة لدى القارئ المطلع– على رواج الكتاب وانتشاره»[4]، فاللوحة تنبه القارئ إلى تلك العلاقة التي تربط بينها كصورة مرئية وبين متن النص وتستدعي منه فك شفراتها للوصول إلى الدلالات المحتمل إيجادها عبر مسار الرّواية.

---

(1) المصدر نفسه، ص 15.

(2) سوسن الأبطح الغلاف...ألعوبة الناشر لاستغلال القارئ أو وسيلة احترامه؟ جريدة العرب الدولية -الشرق الأوسط- ع 8554، www.aawsat.com 30 ابريل 2002

(3) بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى–، ص77.

(4) يوسف الإدريسي، عتبات النص– بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر–، ص54.

4ـ اسم الكاتبة والمؤشر الأجناسي:

يعد اسم الكاتب من العناصر المناصية المهمة، فبه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا[1] ولقد ورد اسم الكاتب على غلاف الرواية بصيغة المؤنث ما يدل على أنّ الكاتب امرأة، كما نجده كتب بخط غليظ أقل سمكا من خط العنوان، وبموقعه تحت العنوان مباشرة يعزز وظيفته الإشهارية، حيث التعريف بالكاتبة "إنعام بيوض" كروائية لأول مرة بعدما كان جمهور القراء يعرفها فقط كشاعرة ومترجمة، وظهورها في ساحة الكتابة الروائية يثير فضول القراء لمعرفة ما يحمله نص الرواية وكيف تشتغل كتاباتها السردية.

كما يمكن للقارئ أن يتصور مضمون الرواية ولغة خطابها من خلال معرفة مؤلفها فغالبا ما يعتاد القراء على أسلوب كتابات المؤلفين. وتشتد وظيفة الإغراء للصورة بتكرار اللّون الأحمر الداكن في تشكيل اسم الكاتبة، لكون الرواية تتكلم عن معاناة" نور" والتي يجمعها بالكاتبة محور دلالي واحد هو[المرأة] في عالم يسوده الموت والغدر «جالت ببصرها في اللوحات الأخيرة التي رسمتها، والمطروحة أرضا دونما ترتيب. نساء وأطفال مشوهون. ممثل بهم. بلا رؤوس. ممسكين بأعضائهم. يتحسسون أحشائهم. الرؤوس المقطوعة تحدق في الناظر بسؤال واحد: لماذا؟ الألوان تارة باردةً ببرودة الموت، وتارة حارة حرارة الدم النافر من أعناق الصبايا والرضع»[2] فإذا كان اللّون الأحمر يشير إلى الدم فإنّ اللون الأحمر الداكن يحيل على لون الدم المتخثر الناتج عن كثرة القتل الإرهابي البشع؛ والمرأة كما تكشف عنها الرّواية دائمة النزيف، والأحمر «يشبه لون الدم... والدم حين يسيل، ويُسكب، فإنه يرمز إلى الخطر

(1) ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات -جرار جنيت من النصّ إلى المناص-، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص63.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص40.

والغضب، والعنف، والموت...»[1] وبما أنّ "نور" رسامة تشكيلية حيث «يقترب الرسم من العلم بحيث إنه يتحدى الأشكال المدركة بربطها ببنى غير مدركة»[2] فإنّ تعاملها مع اللون الأحمر أمر محتوم عليها فهو سيد الألوان بدون منازع، والأحمر هو رمز الدم النازف والألم الذي حل بالمرأة وبالعباد في العشرية السوداء التي عاشها الشعب الجزائري بسبب الإرهاب الدموي.

كما ورد المؤشر الأجناسي "رواية" على فضاء الغلاف مباشرة تحت العنوان بخط بارز ولون أحمر داكن مماثل للتشكيلة الخطية واللونية لاسم الكاتبة، كأن الكاتبة تعلن وتصرح للقراء عن إقبالها على كتابة جنس جديد عليها هو جنس الرواية، و"جرار جنيت" يرى بأنّ «المؤشر الأجناسي ملحق بالعنوان»[3]، فوظيفته إخبارية بالدرجة الأولى، بحيث يتعرف من خلاله القراء على الجنس الذي ينتمي إليه المؤلَف، لاسيما في السنوات الأخيرة حيث عرفت الكتابة الروائية المعاصرة تطورا ملحوظا باعتمادها تقنية التداخل بين الخطابات والأجناس الأدبية، إلى درجة لا تستطيع في بعض الأحيان تصنيف النص إن كان رواية أو مجموعة قصصية أو ديوانا شعريا ما يصعب على القارئ تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، فتحديد الجنس غدا ضروريا لأخذ صورة مسبقة عن نوع النص الذي سيقبل القارئ على قراءته ومكاشفته.

يلمح عنوان الرّواية "السمك لا يبالي" إلى لغة شاعرية تجعل القارئ يعتقد بأنّه سيقبل على قراءة نص شعري يتماثل والصورة الإنزياحية التي أتى عليها العنوان ،كما كان على الكاتبة إخبار جمهور القراء أنّ المؤلَف عبارة عن نص نثري يدخل في جنس الرواية، وهذا يبعد القارئ على اتخاذ أفكار مسبقة عن الكتاب قبل الولوج إلى عمق معانيه ودلالاته.

---

(1)Bernard Cocula, Claude Peyroute, Sémantique de l'image,- pour une approche méthodique-,P77.

(2) بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى–، ص77.

(3) Genette(G.), Seuils, P 98.

لذا يمكننا القول أنّ المناص يعد من خلال حضوره في هذه الرواية أحد المفاتيح الأساسية لفك خطابها، فهو يتأرجح بين الانتقال من داخل الرواية إلى خارجها مساهما في خلق الدلالة وتوسيع أفق القراءة، بقدرته على خلق علاقة تفاعلية مع المتن، وانتظامه في قالب مشكل بإستراتيجية كتابية تخدم مقصدية نص الرواية ككل موحد، مؤثرا في الكاتب والقارئ على حد سواء.

المبحث الثاني

اشتغال دلالة التعلق النصي والتناص

تعد ظاهرة استدعاء النصوص أحد الإستراتيجيات الكتابية التي يتبناها الكاتب في خلق دلالة نصه، ويتم ذلك عن طريق تحويره لنصوص سابقة وإدماجها في النص اللاحق لإنتاج دلالة جديدة، كما شكلت هذه الظاهرة بوابة أساسية تمكن القارئ من التعرف على الخلفيّة المعرفية والأيديولوجية التي ينطلق منها الكاتب في خلق دلالة نصه، لكون «نظرية التفاعل النصّي ترتبط ارتباطا وثيقا بنظرية الأجناس الأدبية ذلك أنّ أي نص كيفما كان نوعُه هو" نتاج' مركّب موجود سلفا، وأنّ أي نص هو" تحويل' لهذا المركب»[1].

وتمثل التداخلات النصية في هذه الرواية أحد البنيات الأساسية التي يعتمدها خطاب الرواية في خلق دلالته حيث تتفاعل مع نصوص كثيرة ومتنوعة منها النثرية والشعرية، ومنها القديمة والحديثة، سواء باعتمادها تقنية التعلق النصي أو من خلال استحضارها لنصوص أخرى عن طريق ظاهرة التناص، وتستدعي الرواية بنْيات نصية مختلفة عنها زمنيا وخطابيا فتتفاعل معها وتحولها إلى عناصر مساهمة في بناء دلالات نصها حيث تنطلق عملية سرد الأحداث بعودة خطاب الرواية إلى نصوص ضاربة في التراث الأدبي ،وتنفتح الرواية على خطاب الأسطورة والقصص الديني والفكر الصوفي الذي تعينه عن طريق الإشارة إلى أحداث وأسماء شخصيات مهمة وضاربة في عمق الذاكرة التاريخية، وهذا ما يعزز الوظيفة الإيحائية في خطاب الرواية ويخضعها لعملية بناء متميزة عن النصوص السابقة.

ولهذا سوف نحاول من خلال هذا المبحث الكشف عن كيفية اشتغال دلالة كل من التعلق النصي والتناص لإنتاج الدلالة داخل نص الرواية.

---

(1) سعيد يقطين، الرّواية والتراث السردي، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006ص53-54.

1ـ اشتغال دلالة التعلق النصي (L'hypertextualité):

يشكل مصطلح التعلق النصي أحد أنواع المتعاليات النصية، ويعني به تلك العلاقة الجامعة بين نص (ب) كنص لاحق(hypertexte) بنص(أ) كنص سابق(hypotexte) وهي عملية تحويل ومحاكاة.(1)، حيث يتعدى خطاب الرواية جنسه الأدبي وينفتح على أجناس أدبية مختلفة، ما يجعله يستحضر أكثر من خطاب حامل لأكثر من دلالة واحدة تحتملها النصوص السابقة، لتتشكل داخل نص الرواية وتنتج دلالة جديدة تخدم موضوع النص الذي تطرحه المدونة. «ففي فضاء نصٍ معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»(2)؛ لذا نجد الرواية تتناص وتتفاعل مع نصوص عديدة، إلاّ أنّها تتعلق بنص واحد هو نص "ألف ليلة وليلة"، بحيث استوعبت بنياته الدالة وصياغاته بشكل يقدم لها امتداد هذا النص بحركة دلالية جديدة داخل المدونة،ويشير"سعيد يقطين" إلى أنّ « الكاتب أو المؤلف وهو" يكتب " كلماته أو" يؤلف " بينها "يبني "عوالم نصه وفق كيفية ما: محاكيا بناءات موجودة أو مبدعاً، في نطاق الممكن النوعي طرائق جديدة في" تنظيم " بنياته النصية التي يتشكل منها النص الذي" يبدع " وفق رؤيته لعمله الإبداعي أو تبعا لضرورات تشكيل المعنى» (3).لذا سنقف في هذا الجزء عند الخلفية النصية التي تعلق معها نص الرواية ومدى ارتباطه وتفاعله معه لإنتاج نص جديد. كيف تم التفاعل بين النصين؟ وما قدرته على استيعاب دلالاته وما هي العناصر المسؤولة عن تمظهره؟

تلتقي رواية "السمك لا يبالي" مع نص" ألف ليلة وليلة" في عناصر عدّة، حيث تبرز صور وملامح عديدة للتفاعل النصي ويمكن رصد مظاهر الالتقاء من خلال المستويات التالية:

---

(1) ينظر: سعيد يقطين،انفتاح النصّ الرّوائي،-النص والسياق-، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001،
ص97.

(2) جوليا كريستيفا، علم النص، تر:فريد الزاهي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1997، ص21.

(3) عبد الحق بلعابد، عتبات -جيرار جنيت من النص إلى المناص-، ص14 .

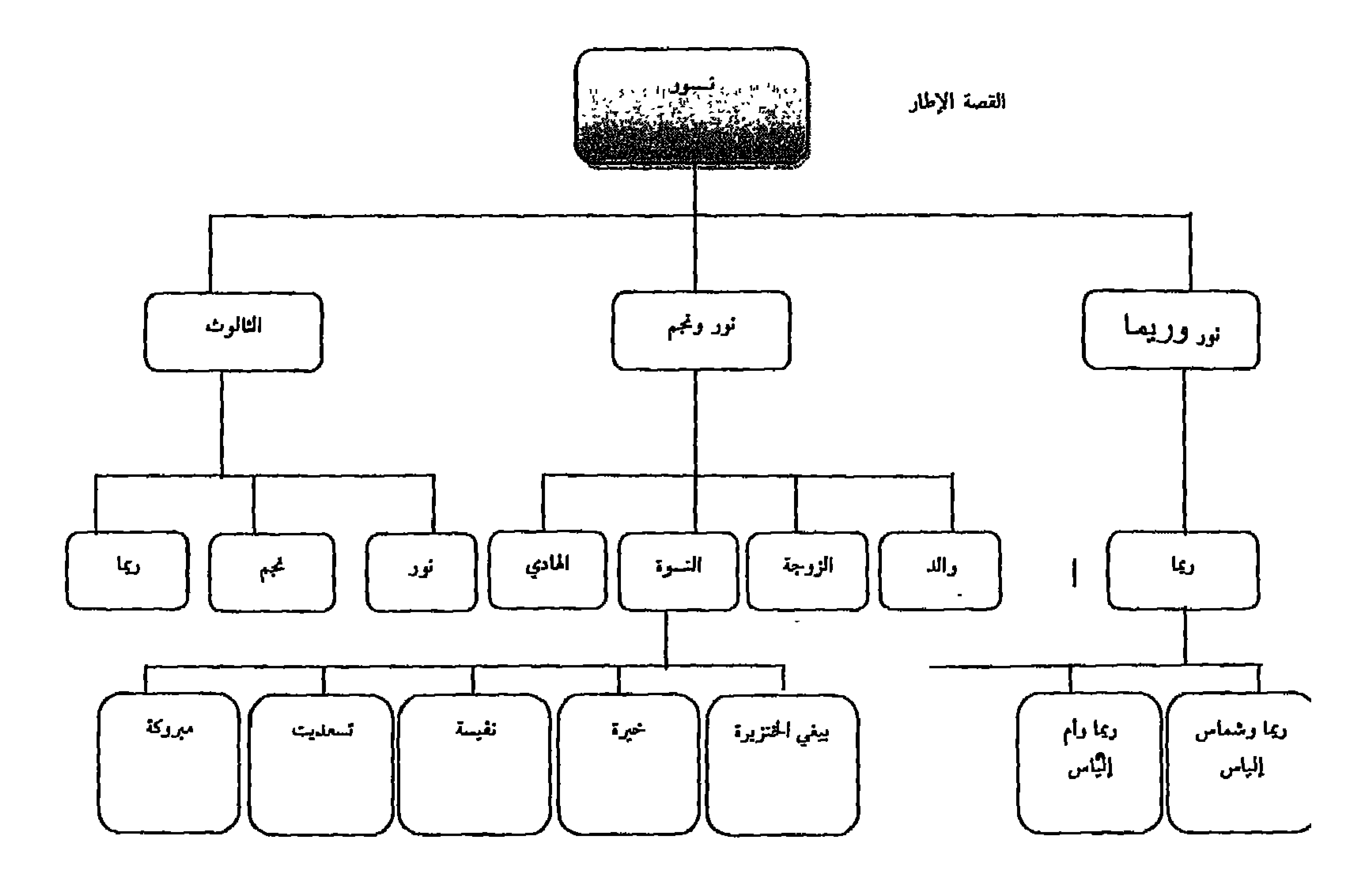
1-1 - المستوى الشكلي:

يستوعب خطاب الرواية استراتيجيه الحكي وهي بنية نصية عرفت بها "ألف ليلة وليلة" إذ يدخل النصّان في عملية تعلق على المستوى الشكلي عبر تقنية التفرع الحكائي والتقنيات السردية المعتمدة في نقل الأحداث لأنّ «مكمن "نوعية " النص نجدها في الخطاب (كطريقة) وليس في المادة (كقصة)» [1] حيث تستحضِر الرّواية طريقة السرد في "ألف ليلة وليلة"،الذي يبرز تقنيات التعلق على أساس التأطير والتضمين(L'enchâssement) الذي يعنى به في الدراسات السيميائية السردية بـ «الدلالة على إدراج قصة في قصة أخرى»[2] حيث تعتمد الرواية آلية تفرع الحكايات وتتابعها، حيث يجد القارئ نفسه ينتقل من قصة إلى أخرى بدون أي انقطاع أو إحساس بالانتقال من موضوع إلى آخر، وهذه التقنية الكتابية تشبه إلى حد كبير توالد الحكايات التي تسردها "شهرزاد" للملك شهريار في نص "ألف ليلة وليلة"، لذا تحضر القصة المركزية أو الإطار في رواية "السمك لا يبالي" من خلال قصة "نور"التي تتفرع منها كل من قصة "نور وريبا" ثم تليها قصة "نور ونجم"، ثم يجتمع ثلاثتهم في الجزء الأخير من الرّواية ضمن قصة "الثالوث"؛ وكل قصة من هذه القصص المتفرعة من القصة الإطار "نور" نجدها بدورها تتفرع إلى سلسلة من القصص تتوالد فيما بينها على مدار مسارها السردي نوجزها عبر المخطط الآتي:

---

(1) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص196.

(2) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي-فرنسي-انجليزي)، ص65.



إلى جانب التضمين نجد استلهامها تقنية التقطيع، وعنونة كل مقطع مثلما وردت عنونة الحكايات داخل نص "ألف ليلة وليلة"، حيث توفر العنونة الداخلية لنص الرواية قيمة فنية وجمالية خاصة بها ودلالة إخبارية عن الموضوع المطروح في المقطع، وتبني الكاتبة لإستراتيجية التفرع الحكائي لم يكن من باب التقليد لطريقة الكتابة في نص "ألف ليلة وليلة" حيث أنّ «النّص لا يجمع شتات واقع ثابت أو يوهم به دائما، وإنّما يبني المسرح المتنقل لحركته التي يساهم هو فيها ويكون محمولا وصفة لها»[1] لهذا فإنّ لحضور القصص في الرواية دورا أساسيا ساهم في تنامي الفواعل وتشعب المواضيع التي تسعى الذوات إلى تحقيقها، بالتالي ما

(1) جوليا كريستيفا،علم النص، ص9.

أدى إلى اشتغال صور الخطاب وانبثاق زوايا الرؤى وما سمح بتنامي الحركة الدلالية على مدار النص.

1-2- على مستوى الشخصيات:

يحضر التعلق النصي جليا على صعيد الذوات، باعتماد الرّواية على صور "ألف ليلة وليلة" في رسم الذات "نور"، إذ تتعلق هذه الأخيرة مع ذات "شهرزاد" في موضوع المعاناة والوجع اللذين تمارسهما عليها السلطة الذكورية، وتكشف الرواية عن هذه المعاناة من خلال الأفعال التي تمارسها كل منهما للحفاظ على مواضيع القيمة لديها، يتجسد الوجع الأنثوي داخل الرّواية من خلال الملفوظ الآتي: «لم تكن"نور" تعاني من الانتماء العضوي إلى مكان ما. بل كانت تعيش نوعاً من التبعثر الجغرافي الذي أصبح يشكل جزءاً من قصتها، جعلها تحس بأنّها امرأة مترامية الأصقاع مترامية الأوجاع»[1]. إنّ تصور الذات المحورية "نور" نفسها "شهرزاد" أبلغ تصريح يقدّمه السارد عن تعلق الشخصيتين، فالامتثال لهذه الشخصية ليس تقليدا لأفعالها إنّما دليل على مواصلة مشوارها والسير قدما نحو التغيير في المستقبل، لتحقيق الوجود الأنثوي بطرق وأفعال جديدة، من أجل إنتاج فكر جديد برؤية جديدة يحقق موضوع القيمة كما يشير إليه الملفوظ السردي الآتي: «وهي الآن تريد أن تعيش أنوثتها بكل مكبوتاتها وتطلعاتها. ليس من باب الثأر أو التعويض، بل من باب الانتشار والتمدد والانسجام مع إيقاع الكون، والتماهي مع رنينه الذي تحاول الإنصات إلى وقعه في أعماق ذاتها»[2]، فإذا كانت "شهرزاد" تمارس فعل [الحكي] للحفاظ على حياتها وحياة بنات جنسها، وتبدع في اختيار كلماتها فإنّ "نور" نجدها في الرّواية تعتمد أسلوبا مغايرا، أين نجدها تختار فعل [الرسم]، فعوض سرد الحكايات تقوم بنحتها على لوحات تشكيلية، وتتفنن في تجسيد أوجاعها على شكل صور بتشكيلة لونية دالة ترمز من خلالها إلى موضوع

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي ، ص54.

(2) - المصدر نفسه، ص44-45.

معاناتها وصدى أوجاعها الذي لا يسمعه أحد غير صديقتها "ريما"، لتخاطب بلوحاتها التشكيلية "نجم"، وتجسد بلغة الألوان كل ما لم تستطع تحقيقه بفعل الكلام.

كما يجمعهما فعل [الذكاء] الذي تتمحور حوله الفطنة والجرأة على تحدي الصعاب «بالله يا أبت زوجني هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه»[1] فـ "شهرزاد" لولا ذكائها وجرأتها لكان مصيرها مثل مصير كل بني جنسها لكن بفضل ثقافتها الواسعة وفطنتها، تمكنت من العيش مع "شهريار" لمدة ألف ليلة وليلة وأنجبت منه ثلاثة صبيان، فحققت بذلك وجودها على قيد الحياة وتغيير نظرة "شهريار" للمرأة كرمز للخيانة والخطيئة. والفعل نفسه نجده عند "نور"، فهي ذكية كما تشير إليها الملفوظات السردية الآتية:

- «ولا يبقى ما ينبئ بالروح سوى عينيها الواسعتين السوداوين يشع منهما بريق ذكاء مبرمج »[2] .

-«بينما كانت "نور" ترى فيها خروجا عن المألوف بذكاء خارق»[3].

إنّ صفة الذكاء عند هذه الشخصية جعلتها تنفرد عن باقي النساء، وتخترق القانون الذي أرساه الآخر على المرأة. إضافة إلى ذلك تجمعهما الثقافة الواسعة، فعُرف عن "شهرزاد" أنّها «قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والشعراء»[4] فكلا الشخصيتين تجسدان رؤية المرأة المثقفة والدارية بأمور لطالما كانت حكرا على الرجال، ما سيشكل لديهما الموضوع القيمي نفسه، والمتمثل في التحرر من الاستبداد الذكوري الذي يزكيه الإرث الاجتماعي

(1) ألف ليلة وليلة، تقديم: مزيان فرحاني، ج1، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية موفم للنشر، الجزائر، 1994، ص8.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص11.

(3) المصدر نفسه، ص31.

(4) ألف ليلة وليلة، ج1، ص7.

حيث قرأت "نور" أيضا كتبا كثيرة «تتصدرها كتب عن الانطباعيين الذين تكن لهم تعاطفا خاصا والسرياليين الذين طالما هزها تملصهم من الوعي الواعي ...ثم الكتب الثلاثة التي لم تفارقها منذ سنين: أليس في بلاد العجائب،والأمير الصغير، وألف ليلة وليلة» [1]، ويعد فعل [الذكاء] العامل المساعد الذي يجعل "نور" محل إعجاب واهتمام "نجم"، وقدرتها على الكشف عن أغوار"نجم" وعالمه المعتم دون أي سابق إنذار، ويشير المقطع التالي: «وكأنها أميرة من أميرات ألف ليلة وليلة، أو حتى شهرزاد نفسها بفستان حريري هفهاف سماوي اللون، تحيط بها الوصيفات والجواري»[2] إلى الأثر العميق الذي تركته في نفسيتها شخصية "شهرزاد" إلى درجة تتصور نفسها أميرة، فكأنّ الواقع الذي تعيشه "نور" في علاقتها مع "نجم" يشبه إلى حد كبير علاقة "شهرزاد" بالملك"شهريار"،ولكون«النص اللاحق 'يكتُب' النص السابق بـ"طريقة جديدة"»[3]، فإنّ التفاعل القائم بين الشخصيتين سيساهم في الكشف عن الخلفية النصية المبأرة وهي الصورة التي يضمرها خطاب الرواية والتي يشترك فيها النصان والمتمثلة في محاولات تحرر المرأة عبر التاريخ وإن تغيرت الأزمنة والأمكنة والوسائل المعتمدة إلاّ أن المرأة تسعى دائما إلى خلق عالم متوازن، هذا ما يؤكد الارتباط العميق الذي أحدثه النص السابق في النص اللاحق.

كما تتعلق شخصية "نجم" بشخصية "شهريار" في موضوع الخيانة الزوجية، فكلاهما طعنا بخنجر الخيانة نفسه، بحيث نلاحظ مشهد الخيانه عند "شهريار" عبر هذا الملفوظ السردي «فلما كان نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبدا أسود»[4] يتكرر داخل الرواية المشهد نفسه حين يتعرض "نجم" لخيانة زوجته، حيث يقرر معاشرة النساء وإصدار حكمه الجائر، ويلغي فيه كل ما

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص39- 40.

- المصدر نفسه، ص23. (2)

(3) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص9 .

(4) الف ليلة وليلة، ج1، ص4.

هو روحي ويكتفي بالنظر إلى المرأة كرمز للخيانة والغدر، والتواء سلوكاتها، وإيمانه القاطع بأن العلاقة بين الجنسين ليست سوى «ردود فعل بيولوجية، ولا مجال للتنظير فيها. وأن"مفاهيم مثل الحب والوفاء والتعلّق وغيرها، ليست سوى تراكمات ابتدعها الإنسان لتقنين حياته»[1] فهو يلغي الدور الفكري والإنتاجي للمرأة مركزا كل نظرته على مفاتنها ومواقع الجمال التي لا تتعدى الجانب الجسدي.

تجسد العناصر المتضافرة كلها داخل نص الرواية بناء دلالة جديدة تنطلق من نص "شهرزاد" ، وتتماشى مع الواقع الذي تعيشه "نور" في علاقتها بالآخر"نجم"، فرغم التفاوت الزمني والتعارض المكاني للأحداث إلاّ أنّ المشهد يعاود نفسه لأنّه «مهما بلغت سماحة الرجل وكيفما كانت ثقافته ووعيه فهو لا يزال غير مستعد للتنازل بسهولة عما أورثته إياه قرون من التحكم في المرأة، وضمنيا ما أورثه لنفسه يوم كان يتحكم في حياتها طبقا لمعطيات استبدادية تسلطية معروفة في التاريخ القديم »[2]، وكلها صفات أورثها المجتمع للفاعل"نجم" داخل الرواية والتي تشكل دورا معارضا لمشروع "نور"وسببا في عرقلة اتصالها بالموضوع القيمي. فكلتا الشخصيتين "نور"و"شهرزاد" تسعيان لنفس الموضوع المتمثل في الحفاظ على وجودهما الأنثوي أمام السلطة الذكورية، لكنهما تختلفان في الوسائل المعتمدة وفي طريقة البحث عنه.

3-1 المستوى الدلالي:

تتفاعل الرواية ونص "ألف ليلة وليلة" دلاليا على صعيد موضوع [المرأة] عن طرق رصد معاناتها ومساعيها نحو تحقيق انعتا قها ووجودها الروحي قبل وجودها الجسدي الذي كان الآخر يكتفي بتحسيسها بهذا الوجود، فالمرأة تساوي الجسد في ظل السلطة الذكورية، أين يكشف عن دلالات التحرر والتمرد على السلطة الفحولية، واثبات الوجود الأنثوي.

---

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص144.

(2) خديجة صبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، ص67.

وقد جاء نص "ألف ليلة ولية" في هذه الرواية كدال يشير إلى أنّ المرأة المثقفة حاضرة في الذاكرة العربية، ولا زالت المرأة تطرح أوجاعها وانكساراتها في النص السردي الحديث كالرّواية، كما يبرز لنا التفاعل النصي تحسس القارئ لتقنية الأسلوب والبعد الرؤيوي في نسج دلالة نص الرواية بحيث «يحتاج الروائي،...، إلى أن يختار الزاوية التي يتخذها لسرد الأحداث وحكيها»[1] ، باعتبار نص "شهرزاد" يمثل الخلفية النصية التي انطلق منها السارد لخلق دلالات نص رواية "السمك لا يبالي"، ولم يكن الهدف من ذلك استنساخ تقنياته وشخصياته، وإنّما كان الهدف هو إنتاج نص سردي جديد يتماشى والحياة الاجتماعية والثقافية والايديولجية، لأنّ «النص السردي، الذي يشكل منطلقنا الرئيسي...يبنى وفق التحديدات السابقة. إنّه بؤرة مركزية لتحيين وتعريف وإعادة إنتاج القيم بكل أنواعها.إنّه يُحين ما هو سائد على شكل قيم عامة ومجردة... ويعيد تعريفها من خلال تنظيمها وفق أنساق جديدة محكومة بقواعد الفن أولا وقواعد النوع السردي ثانيا»[2] وهي القيم التي تعيشها الكاتبة والقارئ المتلقي لهذا النص في الوقت نفسه. من أجل خلق عالم سردي خاص يساير الفترة الزمنية التي كتب فيها هذا النص، فما كان في الماضي فكرا سائدا ليس نفسه السائد في الحاضر، ولهذا يقدم خطاب الرواية معاناة شهرزاد برؤية جديدة من خلال شخصية "نور" لتخلق دلالة جديدة ومنظورا جديدا لمعاناة المرأة وصراعها من أجل تحقيق مواضيع القيمة لديها تحت كنف سلطة الآخر، ونعني به كلا من المجتمع الذي يزكي السلطة الذكورية والآخر الرجل. فهي تحاكي نوعا قديما هو نص "شهرزاد"، ولكنها تحوله إلى رواية تحكي قصة امرأة أخرى وفي مجتمع آخر وفي ظروف وعبر أفضية غير تلك التي صيغت فيها قصة "شهرزاد"، لكن ورغم اختلاف المادة الحكائية وطريقة صياغة أسلوبها إلاّ أنّ موضوع الرواية ودلالاته تظل مستقاة من نص" ألف ليلة وليلة".

- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 184 (1)

(2) سعيد بن كراد، النص السردي-نحو سميائيات للإيديولوجيا-، ص9.

1-4- المستوى العجائبي

يدل العجائبي في معناه المعجمي على الأمر الخارق والمدهش[1] والبعيد عن القدرات البشرية العادية، حيث يدخل فيه عالم الجنّ والحديث مع المخلوقات غير العادية والحيوانات وممارسة طقوس السحر والشعوذة .

يحضر العجائبي في الرواية عن طريق الصور التي تنتجها الملفوظات السردية القائمة على مجموعة الأفعال والأسماء والصفات التي تدخل في مكونات خطاب الحكاية العجيبة بحيث توجه القارئ إلى استحضار مشاهد عجيبة تتأرجح بين الممكن والمستحيل.

ويشتدّ حضور العجائبي في الرواية من خلال الفعل الخارق الذي تمارسه شخصية "أم إلياس" والذي يتجسد في السحر وقدراتها في التحكم بالقوى الغيبية، «معروفة أيضاً بحذقها في قراءة الفنجان وفتح "الشدّة" أو أوراق اللعب، لاستشفاف الغيب وتوضيح رُسيمات المستقبل»[2] حيث تتشكل صورة العجائبي في الموقف المرعب الذي تسببه الحية وإحساس نور بالخوف والفزع من طقوس "أم إلياس" تحيل إلى المعنى العجائبي الخارق للصورة، ما يؤدي إلى تنامي الصور الدلالية وتصاعد درجة التماثل بين النصين.

وهناك صور خارقة أخرى ترتكز على استحضار شخصيات عجيبة كالجنية بحيث يتكاثف العجائبي في الرواية، حين تشبه "نور" بجنية أغادير «تذكر كيف كان مسحورا بصوتها بينما كانت تتلو عليه بلاغها الرسمي. وتذكر "جنية أغادير". هل كانت حلمًا؟ مع أن طيف تلك المرأة ما فارق مخيلته قط. ما الذي جعله يقرن بينها وبين "نور"؟»[3] والجنية هي مخلوق يحمل قدرات غير قدرات البشر، تدخل ضمن المخلوقات الخارقة، وأحسن مثال عرف عن هذه الجنيات كان في قصص "ألف ليلة وليلة" تلك التي ظهرت في رحلة الملك "شهريار" وأخيه الملك "شاه زمان" «وإذا بجني طويل القامة عريض الهامة واسع الصدر

(1) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج10، ص76.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص22.

(3) المصدر نفسه، ص125.

على رأسه صندوق فطلع إلى البر وأتى نحو الشجرة ...وفتح الصندوق وأخرج منه علبة ثم فتحها فخرجت منه صبية غراء بهية كأنها الشمس المضيئة»[1]، تتماثل صفات الجنية الواردة في هذا الملفوظ السردي مع صفات جنية أغادير التي يشبه"نجم" بها "نور"، سواء من حيث الضياء أم درجة الإغراء والبهاء، وتشتركان في فضاء البحر وما يختزنه هذا الأخير في أعماقه ومتاهاته كلها تمثل إحالة إلى قدرة المرأة "نور" داخل الرواية على تحدي الصعاب بامتلاكها قدرات كالذكاء والعبقرية، قدرة المرأة التي حبسها الجني في نص "ألف ليلة وليلة" على تحدي الصعاب والأهوال كما يشير إليه الملفوظ السردي: «وجعلني في قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج ولا يعلم أن المرأة منا إذا أرادت أمرا لم يغلبها شيء»[2] فمن خلال عملية التفاعل التي تقوم بين النصين «تتجسد " نصية " الرواية العربية الجديدة وإبداعيتها وخصوصيتها باعتبارها شكلا تعبيريا جديدا ومتجددا ورائدا»[3]، فالصورة العجائبية تساهم في خلق صور دلالية مكثفة حيث تنفي الكاتبة الرقابة الذاتية لتحقق الرغبات الدفينة باكتساح مجالات خارقة عن قدرة البشر وتثير الدهشة والتفكير لدى القارئ فهي « تفسح مدار الصور الحلمية على سمات ومكونات عجائبية مضافة، تسند وظيفة التنويع الأسلوبي وترسخ دينامية الجدل الصوري في النص»[4]، حيث يساعد البعد العجائبي الحاضر في الرواية على خلق متعة القراءة لدى القراء، فهذا النص السابق "ألف ليلة وليلة" المعروف في تراثنا السردي ظل يوجه نص رواية "السمك لا يبالي" ويتناص معه فساهم في تشكيل بنيته الفنية والدلالية وانبثاق مكثف لصور الخطاب بطريقة جديدة، لأنّ «التحوّل لا يتم على الأحداث،

---

(1) الف ليلة وليلة، ج1، ص6.

(2) الف ليلة وليلة، ج1، ص7.

(3) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص221.

(4) شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد-التشكلات النوعية لصور الليالي-، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001، ص144.

إنّما يقع على مستوى دلالاتها»[1] وهي العملية التي تتم بين النص السابق وعلاقته بالنص اللاحق، حيث لا تتوقف دلالات الكلمات داخل الرواية في مستوى يربطها بالمرجع وواقع الأحداث، إنّما تتجسد دلالاتها باندماجها في عالم نص سابق عليها الذي هو نص "ألف ليلة وليلة".

2ـ اشتغال دلالة التناص(L'intertextualité):

يشكل مصطلح التناص(L'intertextualité) علاقة حضور نص في آخر عن طريق الاستشهاد والإيحاء والسرقة وما شابه[2]، ولقد عرف هذا المصطلح عن طريق "جوليا كريستيفا" «للدلالة على ما يقارب مفهوم الحوارية عند باختين»[3]، ويدخل ضمن الأنواع المشكلة للتعالي النصي كما حددها "جرار جينيت".

تحفل رواية "السمك لا يبالي" بأنواع متعددة من النصوص الثقافية والتاريخية والدينية والشعرية فتنتظم هذه النصوص باختلاف مرجعياتها وتعددها لتشكيل دلالة نص الرّواية، ويشير "حميد الحمداني" إلى «أنّ النصوص الأدبية المعاصرة تُبنى دائما على أنقاض النصوص القديمة مما يؤكد أن البنية النصية يحكمها بالضرورة قانون تقاطع النصوص»[4] حيث يتلون خطاب نص المدونة بالنصوص الأخرى عن طريق استضافته خطابات متعددة وتفكيكها ليعيد بناءها بشكل يخدم خصوصياته الدلالية والنصية، فـ«إذا كان المناص يأتي ليجاور النص، فإننا في التناص كعملية نجد المتناص يأتي مندمجا ضمن النص»[5] فمرجعية النص الأدبي يستمدها من التفاعل القائم بين النصوص ولكون «الرغبة في الأدب هي الأدب،

---

(1) Voir : Genette(G.), Palimpsestes-La littérature au seconde degré-, P450

(2) ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النصّ الرّوائي،-النص والسياق-، ص 97.

(3) حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،2003،ص 23.

(4) المرجع نفسه، ص45-46.

(5) سعيد يقطين، المرجع السابق، ص115.

...، وأن النصوص تتفاعل ضمن هذا الحقل»[1] فإنّ النص السردي باعتباره وحدة دالة مركبة يقوم بنشر دلالاته عبر الخطابات التي يتناص معها ويطرحها كأداة رئيسة لأي فعل وكعنصر ضابط لوضع كل الذوات ووضع كل الخطابات المتفاعلة.

2-1 تجليات التناص:

2-1-1 تجلي الخطاب الشعري:

تُخضع الرواية متنها السردي للغة شعرية لتوسع من دائرة الإيحاء(connotation) فحين نقف عند الفضاء الخطابي لرواية "السمك لا يبالي" فإن الخاصية الطاغية هي البراعة في استثمار[اللّغة] أو شعرية السرد «فالتناصُّ هو قانون اللغة، قبل أن يكون قانونًا نصيًا، فكلُّ كائن (مفردة) من كائنات اللغة يساق إلى محفل نصٍّ في طور التَبَنْيُن، وعبر عمليتي الاستدعاء والتحويل»[2]، حيث تستشعرنا قراءة النص بقدرة المخيال الروائي على استبطان جوارح المرأة بشكل فني، واستبطان مراحل طفولتها التي عاشتها في دمشق مع عائلتها، التي جعل السارد من تفاصيلها الدقيقة ومضات سردية شيّقة، وصورا لتنامي الأحداث وتوترها، «فالرّواية حين تستثمر آليات الشِّعر لا تغدو شعرًا، وتتخلى عن خصائصها السردية، بقدر ما تختلس من الشِّعر ظلاله»[3] إذ تعد اللّغة الشعرية من أهم التقنيات التي احتفت بها الرّواية، حيث تتفاعل على مستواها الخطابي مع لغة الشعر، لاسيما في قدرتها على الانزياح إلى تقنية الإيحاء والإيقاع الشعري وما ساقه السارد من ملفوظات سردية مثلما ورد في المقطع التالي: :«حياتنا ليست عقاب وحلوها ومرها الملفوف بالضباب، سينجلي. وسعيها الملهوف في أثر السراب ليس سوى إياب. لا تقلقي، انتشري بل افتحي الأبواب...فليس دون باب الموت باب»[4]. يثير

(1) تيفين ساموبل، التناص ذاكرة الأدب، تر: د.نجيب غزاوي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص50.

(2) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص87.

(3) المرجع نفسه، ص302.

(4) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص45.

هذا الملفوظ وقعا شعريا مميزا تاركا في أذن القارئ أثرا موسيقيا، وإذا حاولنا كتابته على شكل مقطع من الشعر الحر لكان على هذا الشكل:

حياتنا ليست عقاب،

وحلوها ومرّها الملفوف بالضباب،

سينجلي.

وسعينا الملهوف في أثر السراب

ليس سوى إياب.

لا تقلقي ،

انتشري بل افتحي الأبواب

.. فليس دون باب الموت باب.

تستهدف هذه الصورة الشعرية إلى تشكيل صورة الذات "ريما" الدالة على الفصاحة والفطنة والذكاء، إذ «تشخص الصورة الدلالية العامة الاختلال الإنساني عبر المكون الشعري بينما تبقى التفاصيل للجمل والتراكيب السردية»[1]. كما نجد الملفوظات الآتية:

-«وبينما كانت في الشرفة الواسعة المطلة على الشاطئ مباشرة تتنشّق أنفاس البحر الليلية »[2].

-«ما إن لفتها وحدة المكان حتى أصبح نداء البحر أكثر رتابة وإلحاحا» [3].

تمتاز اللغة بالتكثيف الأسلوبي وتتأثر لغتها بلغة الشعر، سواء من حيث الحركة الدلالية أو الأساليب المسجوعة التي تترك أثرا موسيقيا في ذهن القارئ، كقول الكاتبة عبر الملفوظات التالية:

- «مع كل غروب يتراءى لها ذاك المغيب، المهيب، العجيب»[1].

---

(1) شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد-التشكلات النوعية لصور الليالي-، ص181.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص169.

(3) المصدر نفسه، ص204.

- «رغبة تنقضي بقضاء الوطر. ثم يحل الضجر»[2].

إنّ لجوء الكاتبة إلى وصف الغروب هو مشهد رومانسي واللجوء إلى الطبيعة للبوح لها بأسرار الذات، يوحي بانطواء النفس وهي من صفات الشعراء.

- «في تلك الساعة من نزوات النور، يتلون البحر بلون السمك الفضي. وينشطر خيط الأفق. فتلتحم السماء بالماء وتتورد نشوةً»[3].

يشتغل أسلوب خطاب الرّواية على ملفوظات تقترب من لغة الشعر في كثافتها الأسلوبية وإيحاءاتها وعمق دلالتها، وذلك من خلال ربطها المحسوس بالمجرد، ما يسمح لدال واحد أن يتفرع إلى مجموعة من المدلولات، كما هو حاضر من خلال هذا الجدول:

الدال	المدلول
البحر	الحرية، الطلاقة، الانعتاق، الشساعة، العمق، الغرق، المغامرة.
النور	الكشف، الإضاءة، الحياة، الجمال، الحب، السعادة.
السمك	اللمعان، الصفاء، الطهارة ، الضياء، الماء، الحركة.
المرأة	الجسد، الجمال، الرقة، الضعف، الخطيئة، الذكاء، التحرر.

لقد منح تعدد المدلولات الدال الواحد كثافة لغوية وقدرة تعبيرية تُنمي أفق القراءة والتأمل في خطاب الرواية، وتتكاثف لغة خطاب الرواية وتتشعب مدلولاتها من كثرة التساؤلات التي يثيرها السارد حول المرأة " نور"، لتكشف عن وجود الذات الأنثوية وتكشف عن أوجاعها والسنين التي غابت عنها والتأمل في الطبيعة والنفاذ إلى عمق كينونتها ورؤيتها للعالم الذي تحياه، ومحاولاتها الكشف عن خبايا عالم "نجم" وإخراجه ليرى النور تستدعيه الرواية في هذا المقطع السردي «غاصت في عينيه. أي شيء حيويّ تنهله منهما؟ لم ذلك

(1) نفسه، ص10.

(2) نفسه، ص122.

(3) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص9.

الإحساس بالتفتّت بمجرد أن يغيب إشعاعها في زحام النظرات البلهاء؟ كيف يستطيع أن يضيء كل مقصورات ذاتها وخدور استيهاماتها بنظرة؟ حتى عندما يتكلم، ترى الكلام ينهمر من عينيه ليكتسي حالة خطية تتقاطر حروفها ملونة بنغمية إيحاءاته. أي توهج ذاك الذي يشع مرتين، وينثر الحنان والحنين مرتين؟ »[1]، فلغة الرواية جاءت لغة شعرية من حيث إيحائها وعمق دلالاتها، ما جعلها تخدم خطاب الرواية فتكسبه لغة فنية ورؤية تأملية وقراءة تأويلية .

تتكاثف لغة الشعر حين نجد الكاتبة تمارس تقنية لغوية هي الجناس في اختيار أسماء شخصياتها فهي تنحت من الاسم الواحد أسماء متناسلة داخل الرواية حيث تسمي الأم "ماري" المسيحية التي تعتنق فيها بعد الدين الإسلامي ابنتها باسم تعتمد في تشكيله على كل حروف اسمها وهو"ريما" كما يشير إليه الملفوظ السردي التالي «سألت "نور" "ماري" بفضول طفولي: لماذا أسميت ابنتك "ريما" "ريما"؟ أجابتها "ماري" بهمس وكأنها تبوح بسرّ دفين:- لأن فيه كل حروف "ماري"»[2]، وفي آخر أحداث الرواية نجد"ريما" تقوم بنحت اسم ابنها من حروف اسمها فتطلق عليه اسم "رامي" فوقّعت روايتها باسم : "رامي عبد النّور". وحين سئلت عن سبب اختيارها لاسم " رامي" «أجابت بنوع من الإعادة وردّ الصدى: "لأن فيه كل حروف ماري »[3] ونصل من عملية استنساخ أسماء هذه العائلة إلى استنتاج الخطاطة التالية :

ماري ⟸ ريما ⟸ رامي ⟺ [مريم]

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص30.

(2) المصدر نفسه، ص27.

(3) نفسه، ص111-112.

ونصل في تأويل خطاب الرّواية إلى أن هذا السرّ الذي تبوح به "ماري" لـ"نور" هو سرّ وجودها كامرأة، فاستنساخ الأسماء يحمل دلالة تحيل إلى استنساخ الوجود الفكري واستكمال درب الأوائل عبر تاريخ البشرية الذي يصب في قالب "مريم العذراء" رمز المرأة التي عانت من الوجع والاهانة وجرّها أذيال تهمة الخطيئة. هذا السرّ الذي لا يزال ملتصقا بالمرأة فمهما حققت من ثقافة وحرية إلاّ أنّها تبقى ناقصة ومهمشة في ظل العرف الاجتماعي الذي يزكي سلطة الذكورة، وكلها قيم تبحث فيها الرواية بشكل خاص وتحاول تجسيد قيم الحب والحرية والسلام.

إن لجوء الكاتبة إلى الأسلوب الشعري يزيد من تنامي اشتغال الدلالة الإيحائية وبالتالي بعث التفكير والتأمل في النص وتعدد دلالاته، ويشتد التكثيف الأسلوبي والدلالي حين يلجأ السارد إلى اعتماد تقنية وصف المنزل السوري والأثاث العجمي والدفع بالدلالة وقدرتها التعبيرية إلى أسمى الصور الفنية، ويظهر ذلك حين يمتلك الوصف مستوى تعبيريا موحيا يبتعد باللّغة التقريرية والدلالة المباشرة إلى اعتماد الإيحاء كتقنية تنم عن لغة شعرية ورمزية، تشير إلى قراءة أخرى للذوات وللواقع وأحداثه في صيرورتها الطويلة، بدءا من رسومات "نور" الطفلة على قصاصات الورق مع صديقتها "ريما" مرورا بمحاولاتها المتكررة في استيعاب العملية الجمالية للألوان في رسم لوحاتها التشكيلية التي تجسد فيها كل أفكارها وأوجاعها وأفراحها، وكل ما آلت إليه علاقتها مع "نجم" «ففي هذه الحال تقدم المقاطع الشعرية، انطباعاً أوليًا شديد التركيز عن الشخصية الحكائية»[1]، ما يعني أن الاهتمام باللغة شكل أحد السمات التي انبنت عليها لغة الرواية وهي لغة مشبعة بالأسئلة والاحتمالات، فقيمة المعاني المستحضرة داخل النص جاءت ذات دلالة متناسقة وتأويلية أملتها عليها لغتها الشعرية .

(1) شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد-التشكلات النوعية لصور الليالي-، ص181.

2-1-2 تجلي الخطاب الأسطوري :

تصور الرواية سيرة أنثوية متبلورة تحت أفق سردي يعكس أزمة الأنوثة التي تسعى الروائية لأن تغادرها، إذ نجد السارد يؤكد على لسان "نور" وبتقنيات سردية وهي تطالب أن تعامل كإنسانة تملك روحا وجسدا، وتدين كل موقف يراها جسدا محفوفا بالخطيئة، ويتجسد ذلك من خلال الأفعال التي تمارسها لتغير فكر "نجم" الذي كان ينظر للمرأة بمنظار الجسد، حيث يبدأ من هذه اللحظة ما يمكن أن نسميه بالانحراف الدلالي، حيث تكتسب الدلالة المذكورة ضمن النظام الشامل للنص مغزى آخر، أو قد تنفتح على احتمالات عدة فهي تستدعي الإغواء بجذره الأسطوري الذي اقترن ببدء الخليقة ولقد تحدث" نور ثروب فراي" عن الأسطورة ويعتبرها « القوة المعرفية المحورية التي تعطي الطقوس معنى رمزيا مثاليا، ولهذا السبب اعتبرها من النماذج العليا(Archétypes) المؤثرة في الفكر البشري إلى حد أنه جعل معظم الأعمال الأدبية الكبرى في العالم ذات صلات خفية أو ظاهرة بالأساطير والطقوس البدائية والحكايات الشعبية»[1]، يستعين نص الرواية بلغة مجازية وفقرات مكثفة تحيل على وقائع عبر التاريخ الإنساني ويلجأ إلى استحضار دلالة النص المغيّب أسطوريا ليوظف ذلك في دلالة معاصرة عن طريق «"تفعيل المعنى ("إنّه التآمر على انتصار النصوص الجامدة من خلال عمل تحويلي") تفرض الإعادة والتكرار، من دون تحويل الأدب إلى تكرار فارغ للشيء نفسه»[2] حيث يفضي إغواء القارئ إلى الدخول في عالم النص، ما يؤدي إلى حضور النص التراثي بطريقة جديدة وعبر إستراتيجية كتابية مغايرة في نص الرواية.

وإن بدت لنا الرواية بصدد تصوير التجارب التي مرت بها الشخصية المحورية "نور" إلا أنها تحمل في طياتها بعدا رمزيا وصورا مجازية تمليها حركة الأفعال التي تعود بنا إلى زمن الأسطورة والتاريخ والتراث، حيث «تتغذى الأسطورة من ذاتها وبالانتقال من ذاكرة إلى

(1) حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدّلالة، ص198.

(2) تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر: د.نجيب غزاوي، ص66.

أخرى، تهمل الأسطورة أشياء، وتحتفظ بأخرى، دون أن تفقد شيئا من ملامحها التكوينية»[1] لذلك فإنّ تاريخ صراع المرأة قائم في الحياة، ومقاومتها وإثبات قدراتها ووجودها إلى جانب الرجل، ومحاولتها نفض تلك الخطيئة التي لا تزال تلازمها إلى اليوم والتي تمتد جذورها إلى قصة آدم (أسطورة الخلق) كما يكشف عنه الرمز التاريخي.

و"نور" في الرواية تنطق وتحزن وتعرف فترحل وتخاطر وتصبر وتواجه، فتصارع كي تخلق ثورتها وترتاح معها كل النساء المضطربات من بنات جنسها «هاهي تحس بعد مضي أكثر من سنتين، من أنها هي التي تقوم بكل المبادرات،... الأرجح أنّه يرتاح إلى العلاقات التي لا التزام فيها»[2]، و"نور" لا تقف وحدها هذا الموقف الصعب، بل إنها تشارك جميع المقهورات من النساء في هذا العالم الذي تعيشه، وتدرك أن معاناتها لها جذور رسخها الجشع وحب التسلط والاستغلال، صارخة ورافضة للجهل والضياع الأنثوي تحت وطأة الجسد المنكسر، كما يحضر على لسان الشخصية المحورية "نور":«من الآن فصاعدا سأرسم الفردوس، ذلك الذي فقدناه. ذلك الذي نمر بجانبه ولا نراه. في عطر عناقيد "الحلوة" الليلكية، في قطرة الندى على بتلة الجوري تختزن الكون. في لفتة حنان من شخص مجهول في الزحام»[3]. فتتبعنا لنص الرواية يبين لنا تناص متنها مع نص الأسطورة من خلال استحضارها للزمن الأسطوري كما يحضر في الملفوظ السردي الآتي: «كان ذلك في اليوم السادس من الشهر الثاني، حين إلتقته لأول مرة (طبعا ليس لأوّل مرة، فقد التقيا منذ أربعة آلاف سنة)»[4]، والبشر لا يستطيعون العيش أربعة آلاف سنة، فالرواية تؤول بشخصيتها إلى شخصيات أسطورية.

ويتعاقد نص الرّواية مع الأسطورة عن طريق استحضار الإشارات الأسطورية المرتبطة بالعبادات والطقوس المختلفة ولكون«أغلب الأساطير والخرافات والطقوس مرتبطة

(1) المرجع نفسه، ص82.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص57.
(3) المصدر نفسه، ص42.
(4) نفسه، ص10.

بمدلول الخصوبة»[1] فإنّ مدلول الخصوبة في هذه الرّواية يظهر من خلال استحضارها لمجموعة من النباتات التي تعود إلى زمن بعيد كشجرة "النارنج" كما يصورها الملفوظ السردي الآتي «ويزيّغك السطوع المنبعث من الفناء أو"أرض الديار"، بسواقي المياه الرقراقة ...لكنها تنساب بهدوء يساير إيقاع الكون. رتيب، حثيث، أزلي، تحت ظلال شجرة النارنج العتيقة التي لا تخلو منها دار»[2] تمثل هذه الشجرة شجرة مباركة وتحيل داخل متن الرّواية إلى استحضار قصة مريم العذراء عن طريق الحلم فوجودها يشير إلى علاقة البشر بهذه الشجرة منذ الأزل والتي تدل على الخصوبة والبقاء.

2-1-3 تجلي الخطاب الصوفي:

يكشف مسار الرّواية ومن خلال الأفعال التي يمارسها الفاعل "نجم" صورة المرأة المنبوذة في نظره ويظهر ذلك في تهمة الخطيئة التي لا تزال المرأة تجر أذيالها إلى اليوم ويبلغ الحال عند "نجم" إلى درجة إيمانه بأنّ العلاقة بين الجنسين مآلها دوافع بيولوجية ما يعزز سلطته الفحولية والتفوق على الجنس الآخر بحكم اعتقاداته، لكن وعلى الرغم من هذه الأفكار التي يتبناها، فإنّه يطمح إلى إيجاد الحب الحقيقي، والانغماس في القداسة فيحدث تحول على مستوى المسارات الصورية وذلك من اللامبالاة إلى الرجاء والتقرب، وعلى مستوى الأدوار الموضوعاتية، نجده ينتقل من أدوار: اللامبالي، والمستهتر، والمتسلط -وهي أدوار توحي بشخصية المستبد- إلى دور العاشق والمتحمس والمغوي من قبل المرأة "نور" التي ستتحول من المخلوق المنبوذ إلى المرأة المعبودة «الأمر الذي يجعلُ من السَّرد قوة متعالية تتسامى على مبدأ الضيافة وقوانينها في العلاقة التناصية بين الخطابات المتناصة»[3] فمن التجلّي اللّفظي للنّص ومن تكرار لقاءات "نجم" بـ"نور" ينتقل "نجم" من الرجل المتسلط والمستبد إلى المستسلم والعابد للمرأة.

---

(1) حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص201.

(2) إنعام بيوض، المصدر السابق، ص 14.

(3) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص301.

تتجلى صورة المرأة غير العادية من خلال القدرة التي تمتلكها "نور" في كشف عالم "نجم" فهي تملك قدرات لا يملكها كل البشر، جعلتها تسمو على مرتبتها الأنثوية إلى مرتبة الإلهة في نظر "نجم" «إنّها هي، واقفة قبالة البحر، قرب تمثال "سانت سالسا" وكأنّها استنساخ مصغّر لها،...استدارت جَفِلَةً وأشرقت أساريرها بابتسامة عكست كل أبّهة المغيب وسرى صوتها في أوصاله كالإكسير»[1]، كما قد عمل أسلوب الوصف على تقديم الصورة المرأة الإله عن طريق الحلم، فاختيار اسم "النور" للشخصية المحورية في الرّواية كما أشار إليه الملفوظ السردي «سرّها أن تكتشف بأن اسمها قد اقترن، دون أن تدري، باسم الجلالة»[2]، حيث تتكاثف الأفعال التي يؤديها "نجم" حتى يكون في منزلة تسمح له بتحديد لقاء مع" نور"، وهنا تتناوب أفعال نجم بين الرضوخ تارة والرفض تارة أخرى، وتمتزج فرحة "نور" بالشك والحيرة اللذين يؤولان بها إلى الخوف والوجل، فهي لا تتلقى منه غير الوأد الجسدي؛ وتنصهر كل هذه الصور المتباينة لتشكل مسار المرأة الصوفية التي تؤمن بتكافؤ العلاقة بين الجنسين وكسر كل القيود التي تستعبد حريتها، كقول السارد على لسان "نور" «ماذا لو كان هذا الكون يتألف من مستويات متوازية والمحظوظون المكشوف عن صدورهم، يستطيعون التنقل من مستوى إلى آخر كيفما شاءوا؟»[3]، فالحب الأبدي والروحي وحده يقتضي من نور التعلق والالتزام بموضوع علاقتها بنجم الذي ينفلت من ساحة الإدراك الحسي، والاتصال في هذه الحالة ليس منعدما، فهو اتصال معنوي، تسافر فيه الروح وتبلغ مرادها رغم النأي الجسدي. وهو ما يكشف عنه الملفوظ السردي التالي: «ذات منيعة إلى أن اقتحمتها نور. لم يكن لردّ فعل كهذا أن يظهر للعيان لو لا حالة الوهن والهشاشة التي

---

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص168.

(2) المصدر نفسه، ص62.

(3) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص11.

تملّكه بعد لقائه بها»[1] فرفض نجم لرغبة "نور" في الأخير هو في الحقيقة تأكيد على حبه لها، فهو نفي يفيد تأكيد أحاسيسه المحتجبة والتي تركها بمنأى عن النور.

وتتعزز صورة المرأة غير العادية في تصوير شخصية "ريا"«كانت رقيقة قدسية. كان فيها ما يجعل المرء يحسّ بأنه يرتفع من تلقاء نفسه وكأنه أمام ساحر نوّمه مغناطيسيا ليأتمر بأمره. لكنّ ذاك التنويم بالذات ليس سوى غوص في أعماق الوعي الحقيقي، وارتقاء إلى شفافية الأثير في آن. كانت نافذة تدعوك لأن تهرب منها إلى منابع المطلق وتتّحد بذاتك الكبرى»[2] يشير هذا الملفوظ إلى قدرة ارتقاء المرأة إلى صورة الإله في مخيلة "نجم".

وتعترف نور في هذا الملفوظ، «ولكن هاهي تحس بعد مضي أكثر من سنتين، بأنّها هي التي تقوم بكل المبادرات، وهو يتلقى على إيقاعه الخاص،... كانت تأخذ تردده وخوفه من الإقدام بحرية وعفوية، على أنه نوع من الحذر أو عزته تجارب سابقة وأليمة. لكنها الآن تشك في ذلك. الأرجح أنّه يرتاح إلى العلاقات التي لا التزام فيها»[3]. باستحالة إدراك غايتها في الاتصال بـ"نجم" فبالإضافة إلى كونه ذاتا منيعة فإنّ السارد أسند إليه صفة الانفلات والاستبداد عالم غير مكشوف، وهذا ما يزيد من صعوبة إدراكه، لذا عمدت" نور" إلى عناصر كفاءتها وهي بمثابة قدرات خاصة لا تتوفر لدى المرأة العادية، كالذكاء والشفافية والمواجهة الصريحة وتكرار الفعل فهي صورة امرأة نسجها السارد على شاكلة النساء الوارد ذكرهن في القرآن الكريم بشأن ذكر النور الإلهي ومريم العذراء أوالوارد ذكرهن في الموروث الشعبي كشهرزاد التي عرفت بالذكاء والفطنة، «فالوحدات الاسمية تفترض ذاكرة تخييلية هي مزيج من الصور التراثية: التاريخية (الممكنة والمحتملة)»[4] وهذا ما يضفي على الرواية الإيحاء والرمز وبالتالي تكثيف الدلالة، لكن وعلى الرغم من عدم استجابة" نجم" لرغبات

---

(1) المصدر نفسه، ص162.

(2) نفسه، ص185.

(3) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص57.

(4) شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد-التشكلات النوعية لصور الليالي-، ص196.

"نور" فإنّ نجاح مشروع نور محقق على مستوى الباطن، ويتجلى سرّ الإصرار على هذا النوع من الاتصال من خلال قدرتها على تحقيق الاتصال على المستوى المعنوي والفكري، بحيث استطاعت التأثير فيه إلى درجة الإمحاء، يتجسد ذلك من خلال أفعال "نجم" وغيرته الشديدة عليها،و تتنامى صورة الفكر الصوفي من خلال المرأة "ريما "«كان جمال النص يبهر ريما أيّما انبهار ويجعلها تقارن بينه وبين لغة الأناجيل والصلوات التي تسمعها في الكنيسة... كان ذلك يحيرها، لكنها كانت تشعر بأنّها مأخوذة بتلك الموسيقى السماوية نفسها التي تنبعث من كلّ النصوص، وتحسّ إزاءها بأنها كائن شفّاف نَفوذ يتمايل طربًا وجزلاً على نغماتها في دورات حلزونية مطرّدة ترفعه كما في رقصة الدراويش إلى سدرة المنتهى»[1]، فشعور الذات بنشوة الكمال والسمو إلى سدرة المنتهى هي أفكار يؤمن بها المتصوفة، وهو تحقيق الاتصال بالذات العليا "الله" عز وجل، وهم يمارسون رقصة الدراويش التي تتم بفعل دوراني إلى درجة يصل الحال بالراقص إلى فقدانه للوعي وتكشف الرّواية عن هذه الصور من خلال "ريما" التي دخلت في صمت طقوسي بعد وفاة والدتها «صفعتها برودة الجسد المسجى بجانبها دون حراك. مغمض العينين، على محيا غارق في سكينة إلهية، وثغر تعلوه ابتسامة الخلاص »[2] يحيل هذا المشهد إلى استحضار صورة من لحظات انتقال الذات البشرية إلى لقيان الذات الإلهية مبتسمة وتواقة لهذا اللقاء، وتشير إلى الذات الصوفية التي تفنى عمرها لخدمة الله وعبادته، كما كانت "ريما" تتردد على الكنيسة، وقررت في فترة من فترات حياتها أن تكون راهبة وتمنح حياتها كلها لخدمة لله عز وجل، وحضرت "نور" في بداية خطاب الرواية على صورة النور الإلهي «يقال إن حزمة النور هذه هي إشارة لحضور إلهي. اسمها نور»[3]، حيث يشكل هذا الملفوظ صورة تخييلية ترتقي فيها المرأة "نور" إلى درجة تتماثل بالذات الإلهية، لامتلاكها قدرات يمتنع امتلاكها البشر العاديون، إلاّ أنّ وجودها داخل الرواية لا

(1) إنعام بيوض، المصدر السابق، ص100 .

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص 69.

(3) المصدر نفسه، ص9.

ينفي وجودها الإنساني، فانبثاق هذه الصورة في الرواية مآله إعادة الاعتبار لحقوقها ولدورها في كل المجالات الحياتية، وإعطاء المرأة وزنا اجتماعيا وثقافيا وإنسانيا لطالما حرمت منه، واكتساء المرأة في هذا الملفوظ دلالة النور، هو نوع من ارتقاء المرأة إلى مرتبة السمو والرفعة والظهور والإشراق في حياة الرجل "نجم".

لقد شكل الخطاب الصوفي الحاضر في الرواية قدرة التوغل في الوعي الإنساني إلى أعمق معاني السمو على الحياة وماديتها و يشكل وصف الكنيسة كما تقدمه الرواية «ما ولجت "نور" الباب الكبير الذي يلي القبة المرفوعة على أقواس ثلاثة حتى كفّنتها برودة المكان»[1] يثري من خلق الصور داخل الرّواية، حيث يشكل مكان التقاء الذات البشرية بالذات الإلهية وتصفي الذات من كل الأخطاء وملذات الحياة الدنيا والصعود بها إلى سدرة المنتهى، تجسده شخصيات نذرت كل حياتها للكنيسة وخدمة الرّب، وهو "الشماس الياس" والراهبة" سور جوليات"، إضافة إلى هؤلاء نجد اسم "ابن عربي" الذي يحيل إلى الفكر الصوفي السائد في عهده، حيث يقول السارد: «قالت لها جدتها آنذاك بأنّ الشيخ يظهر لها من حين لآخر في المحراب ويتحاوّر معها بالتخاطر. عرفت نور فيما بعد أنّ تلك القصة كانت تروى عن محي الدين ابن عربي»[2] تختزل هذه الشخصية صورة البطولة المثالية فهو نبيل، عالم صوفي، يمتلك حسب رواية جدة "نور" صفات خارقة وهو الذي يتوق للقاء الذات الإلهية كما يشي إليه ملفوظ [المحراب] الذي يدل على مكان التقاء الذات الإنسانية بالذات الإلهية، كما أورده القران الكريم ﴿ فَنَادَتْهُ الْمَلَائِكَةُ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي فِي الْمِحْرَابِ أَنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحْيَىٰ مُصَدِّقًا بِكَلِمَةٍ مِّنَ اللَّهِ وَسَيِّدًا وَحَصُورًا وَنَبِيًّا مِّنَ الصَّالِحِينَ ﴾ (سورة آل عمران: الآية 39)

وتعانق رمزية اسم ابن عربي بمجمل الذوات الصوفية والشعائر الدينية والأفكار المنتشرة في المجتمع السوري في تلك الفترة الزمنية، كما ترتبط هذه النصوص أساسا باستحضار القصص القرآني والعودة إلى التوراة والشعائر الدينية المسيحية، خاصة تلك المعدة داخل

(1) نفسه، ص36.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص91.

الكنيسة، والإحالة إلى ذكر أسماء رجال الدين كالقسيس والراهبة، والبطريرك[*]، كما أنّ اشتغال نص الرواية على التناص وسّع من قدرته على احتواء الذاكرة الثقافية الإنسانية التي ساهمت في انبثاق وتعميق دلالاته ومعانيه، وتداخل النصوص لتبني معاني جديدة داخل الرواية رغم اختلاف مرجعياتها ورؤاها الفكرية.

إنّ استحضار النّصوص على اختلافها وتنوّعها داخل الرواية ليس من أجل اجترارها أو تقديسها عن طريق الاستشهاد بها فقط، وإنما هو بمثابة دعم لها بمنحها شحنة دلاليّة إضافيّة، فليس هناك «أثر أدبي، مهما كانت درجته، ورغم اختلاف قرائه، إلاّ ويحيل على أثر آخر، ما يعني أنّ كل الآثار متعالقة»[1]. ليكون التناص إحدى اللبنات المساهمة في تشكل النص ويضمن له تحويل وتعديل دلالته.

2-2 التناص كفاعلية تأويلية:

تستند القراءة التأويلية إلى منح الجزء المغيب من النص، وتكشف على قدر أكبر من الدلالات الممكنة حيث «تتجسد فاعلية الفهم التأويلي-ضمن مستويات نظرية القراءة- في صرف الظاهر إلى الباطن، باعتباره مؤشرا عليه، واعتماد مبادئ الحدس والرؤية التأملية في فهم النصوص وفق دلالاتها المختزنة»[2] فلم تأت لغة الرواية لغة بسيطة سهلة ولكنها جاءت لغة فنية راقية تجعل القارئ يستغرق في التفكير فيما وراء خطاب الرواية.

ويحضر موضوع الحرية عند المرأة كمكون أساس في تشكيل العلاقة بين الفاعلين "نور" و"نجم"، وهو السبب الرئيس في انفراج العلاقة وتأزمها أحيانا وفي استمرارها وتوقفها أحيانا أخرى خاصة أثناء لجوء الكاتبة إلى الوصف، كانت رحلة "نور" عبر الزمن اللامتوقف بحثا عن ماهية الأشياء وعن العلاقة بين المرأة والرجل، فبحثت عن نفسها وعن

---

*- ويعني بـ"البطريرك" القديس الذي يترأس الكنيسة الأرثوذوكسية.

(1) Genette(G.), Palimpsestes-La littérature au seconde degré-, P18

(2) عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل-مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة-، ط1، دار الوصال، الجزائر، 1994، ص73.

الأفكار التي كانت تؤمن بها من خلال ما قرأته في الكتب وتأثرها بحكايات جدتها و"الست أم إلياس" التي تشاركها فيها صديقتها "ريما"، كان بحثها شاقا وعميقا وكلما اقتربت من الحقيقة صدها العرف الاجتماعي المحتفي بالحكم الفحولي، تبحث" نور" عن تلك التناقضات التي تعيشها كامرأة وسر علاقتها بالرجل الذي تحبه لكنّها أبدا لا تصل إلى الحقيقة المطلقة كما يبينها الملفوظ السردي على لسان "نجم" قائلا: «الحياة شديدة الجدية لكي نأخذها بجدية. وقل لمن يدّعي الحقيقة، هل الحقيقة كاملة؟ هل الحقيقة شاملة؟»[1]. إنّ قراءة المساءلة التي يمارسها السارد على لسان الفواعل ترادف قراءة التأويل وبعث أفق البحث والتأمل في ما وراء الخطاب، ما يدفع بالقارئ إلى استنطاق تلك المعاني المغيبة والمختفية في العمق ويستبدلها بالإيحاء، وهذا ما يكسب العلامة لغة رمزية، ويجعل التأويل يهدف إلى إضفاء وجوه متعددة في دائرة الخطاب، فبؤرته الدلالية تتضافر مع قوة الإيحاء، وينفتح النص على قراءات ودلالات متعددة تمنحه القدرة على التأثير في المتلقي لكون «التأويلية لا ترتبط "بالماحدث" كإطار مرجعي ثابت، وإنّما نزوعها إلى شبكة الاحتمالات صفة متداولة "لما يحدث" لاستكشاف البعد التأملي بحيث يخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظئ في نص آخر»[2] ما يفضي إلى تقويض القراءة الواحدة، حيث تدفع هذه التساؤلات التي تطرحها الشخصيات والسؤال الجوهري في نهاية الرّواية القارئ إلى تجاوز حدود اللّغة التقريرية، والدخول في مجال الشك والتأويل والشك يستدعي التفكير، ما يبرز لنا بجلاء ووضوح تأمين تلك الفاعلية، وذلك التحول؛ فرواية "السمك لا يبالي" تُعبِّر من خلال وصفها وتصويرها لمعاناة شخصية المرأة والألم النفسي والمواجهة والصراع اللذان تعيشهما، فهي من هذه الناحية رواية صدامية، حافلة بأشكال دلالية متعددة ومتنوعة لا يمكن الكشف عنها إلا من خلال تفكيك التشكل الخطابي المساهم في خلق دلالات مسارها السردي «يظهر التناص إذن حرصا

---

(1) المصدر نفسه، ص57.

(2) عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل-مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص74.

على تراث وعلى ذاكرة حيّين يصمدان أمام كل محاولة للانفصال للتغييب وللقطيعة»[1] بحيث تفاعلت فيها الفكرة الشعرية والدلالية، وتضافرت كل مقوماتها ومكوناتها وتجمعت كل عناصرها لتعمل في وحدة مكتملة، مكنها ذلك كله من التعبير عن غرض قومي تحرري، هو قضية المرأة المثقفة خصوصا، وقضية المرأة العربية عموما التي تشكلت مسيرتها منذ عصر النهضة إلى اليوم تحت فكرة المواجهة والصراع من أجل التحرر من سلطة الآخر، المجسد من خلال صراع ثنائيات: العلم والجهل، التجاذب والتنافر المالك والمملوك، المستبد والمتحرر، المستغِل والمستغَل، إذ تشابكت داخل الرّواية الرّؤية الفنية والواقعية فتمكن خطاب الرّواية من التعبير عن كل هذه القيم الإنسانية من خلال رصد مسيرة حياة المرأة "نور" التي تبحث وتكشف، تسافر وتخاطر، تصارع وتواجه الحياة بحلوها ومرها من أجل إثبات وجودها رغم المعاناة والوجع.

وتكرار الوحدات الدلالية الآتية: [النور] و[السمك] و[البحر] و[الانتشار] و[مبعثرة]، يجعل من فضاء الرّواية مشبعا بالمأساوية والصدامية والتمدد والتنامي الدلالي أيضا، لنستخلص التفاعل الدلالي، وهو تفاعل داخلي يتم بين القيم الجمالية والفنية وبين تجليات رؤية السارد وهي رؤية داخلية لكون السارد على علم بكل أحوال الشخصيات؛ فرغم أنّ زمن "نور" -على العموم- زمن حياة وتضحية واستكشاف وتبعثر، فهي تصّر على المواجهة وتؤكد تشبثها -بموضوعها القيمي- المتمثل في تجسيد الحياة السعيدة، وبحريتها، وتُكذِّب كل الشكوك والادعاءات المضللة التي قد تحط من قيمتها الإنسانية لمجرد أنها أنثى. جاء ذلك في صيغة تساؤل عميق الدلالة والتأثير في النفس وحاد البرهان والحجة، يقول النص عبر الفاتحة:

-«ما رأي السمك في ذلك؟» [2].

-ويتكرر في الخاتمة وكأنه نوع من رد الصدى على ما جاء في الفاتحة:

---

(1) نتالي بييقي-غروس، مدخل إلى التّناصّ، تر: عبد الحميد بورايو، الجزائر، 2004، ص82.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص9.

- «هل السمك فعلا لا يبالي؟»[1].

سؤال يدين الصمت والظلم ومأساة الضياع وإحساسها بالتبعية المهينة، وأنّها كائن ضعيف لكن "نور" ستواصل رحلتها وبحثها وستنشر أفكارها وأسرارها وتعلن المواجهة والتغيير.

يشكل ملفوظ [السمك] مفتاحا مهما من مفاتيح قراءة النص حيث لا يمكننا أن نتعامل مع هذا السمك على أنه منظر طبيعي تحلم "نور" بمشاهدته في بحر بيروت فحسب ولكنه يمثل مرتكزا سرديا يتمظهر في ارتباطه بالعنوان الرئيس كما يكشف عنه الملفوظ السردي التالي «أريد سمكا فضيا من بحر بيروت»[2] ، فهذا السمك الذي أضاء مباهج الطفولة وأيامها يمكن أن يكون العنصر المشفر من حياة الأنوثة المتشظية والمقهورة تحت سلطة العرف القبلي الذي ينتهك وجودها كأنثى وكامرأة ثم كإنسانة.

ولجوء "نور" إلى عبارتها "السمك لا يبالي" أثناء حديثها مع "نجم" ليس مصادفة من مصادفات التذكر والحنين إلى أيام الطفولة، إنّها هو عبارة سحرية ومرآة سردية نشاهد من خلالها صورة الأنوثة المستلبة والمهشمة المتحركة عبرأحداث الرواية التي تتقاسمها مع الرجل الزوج السابق من جهة، ومع الرجل الذي تحبه" نجم"من جهة ثانية، والتناص «يجعل الأعمال تلعب فيما بينها، مثل قطع آلية؛ تشحذه القراءة»[3] فهو يوقظ في ذهن القارئ ملامح صورة الآخر"نجم"، صورة الرجل التي أضمرتها البنية المسكوت عنها ويعززها التماهي الحاد بين السمك والطلاقة والحرية التي تجد "نور" نفسها مستلبة منها.

كما يعزز هذا المقطع السردي: «كانت تحس بانّ اختلاط دمها النازف من أصابعها مع الألوان فوق السطح المحبب للوحة هو نوع من التماهي، من التعاطف، من الهبة من القربان

---

(1) المصدر نفسه، ص205.

(2) نفسه، ص28.

(3) نتالي بييقي-غروس، مدخل إلى التناص، ص89.

تذكيرا اظنها امرأة، والمرأة دائمة النزيف»[1] شراسة الحدث الذي أطاح بـ"نور" الأنثى المتشظية تحت وطأة السائد القبلي، فيعكس هذا المقطع ذروة القهر النفسي والجسدي الذي يترصد بالأنثى في مجتمع الفحولة كما يعكس تذمر الأنا الساردة وحيرتها إزاء وجودها الإنساني المكبل بالجسد، ويظهر الإلحاح على ذاكرة الفعل [وكأني سمكة] إذكاء إحساسات الفقدان والحرمان إلى درجة تتصور نفسها سمكة «لسعتها برودة المياه قبل أن تجلدها أنصال موجاتها المتلاطمة التي بدت في أوج عتوّه. وأحست بجسدها الصغير ينغمس ثم يطفو ثم يغطس ثم يفوش ثم يغوص إلى أن لاحت لها أول سمكة فضية ترمقها بعين لا ترف. تلاشى خوفها فجأة أمام تلك النظرة التي كانت تتفرّسها باستغراب وفضول، وكأنها تتساءل:" ما الذي أتى بك إلى هذا العالم؟»[2]. يشكل السمك في موضع آخر مرايا استشراقية تعكس صورة الوجع الأنثوي عبر الزمن حيث كان بالأمس مأساة المرأة، وأصبح في الحاضر سعيا نحو الاستقرار وأفق الحياة السعيدة كما يشير إليه المقطع السردي التالي: «من الآن فصاعدا سأرسم الفردوس. ذلك الذي فقدناه. ذلك الذي نمر بجانبه ولا نراه....»[3]، كما أن لون السمك الفضي الذي هو نتيجة انعكاس ضوء الشمس على الماء يشبه إلى حد ما انعكاس مرآة شخصية "نور"على ذاتية" نجم"وقراءة أفكاره وأسراره لمجرد نظرة توجهها إليه؛ إلاّ أنّ "نور" في أخر الرواية تنفض عن كاهلها القيد الاجتماعي والوأد الجسدي حيث تلجأ إلى الطبيعة فتختار البحر والرسم، لتحلق بعيدا حيث يمكنها تحقيق كل أحلامها بعيدا عن التبعية المهينة، ولم تبق أسيرة العنف والاستبداد يؤكده السارد في هذا المقطع «فرغت الشرفة إلاّ من نور ونجم. تراشقا نظرات خاطفة. وتوغل كل منهما في ذهن الآخر يستطلع ذبذباته الشاردة. كانت نور تنصت لنداء البحر التي تهمس لمسامها بأحاديث قاعه الضاّج بصمت هادر. خيل إليها لوهلة بأنها ترى نجم للمرة الأولى. رأته كشخص محايد، متنصّل لكنّه رازح

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص41.

(2) المصدر نفسه، ص33.

(3) نفسه، ص42.

تحت عبء فقاعة وهم، لا هو يراها ولا هي تشفقه»[1] يعكس هذا المقطع السردي توجه "نور" نحو الإنعتاق والتحرر من التبعية للآخر.

ويرسم لنا السارد عبر تقنية الاسترجاع (Flache Beck) من خلال شخصية "نجم" صورة "شهريار" فإنّ «هذه الإقامة في التراث والاستلذاذ باستدعاء الشخصيات والأحداث معارضةً ومحاكاةً ساخرة، تجعل من التناص قراءةً تأويليةً معاصرةً، تكشف عن رؤية الكاتب لهذا التراث»[2]، إنّها تقنية تتبناها الكاتبة لاستحضار ذاكرة كل أنواع الاستلاب والغطرسة والموت النفسي الذي عانت منه المرأة منذ آلاف السنين تستمد أوجاعها من رمزية الليل الحالك المجسد لمختلف أنواع العذاب، كما يؤكده الملفوظ السردي التالي: «رفض تصديق الأمر برمته، وأحس لبرهة بالوجع المهين للزوج المخدوع. موقف لا بدّ وأنّها عاشته بمرارة لمرات كثيرة، غير أنه لم يكن يكترث ... بكل بساطة لم يكن بمقدوره أن يتصور زوجته مع رجل آخر...، وكبرياؤه يمنعه من أن يضفي عليها قدرة القيام بفعل كهذا ، ولا حتى قدرة التفكير به ...»[3] يزكي هذا الملفوظ السردي فكرة السلطة الفحولية، وجدلية المواجهة والصمود بين "نور" و"نجم"، وترتبط الصورة الجدلية في هذه العلاقة بفكرة حتمية الاستبداد القائمة بين الرجل والمرأة، وتستند هذه الفكرة إلى نص يشكل ذاكرة السرد العربي، هو كتاب "ألف ليلة وليلة" حيث «تقترب النصوص فيما بينها لتشكل مجريات التناص من خلال تفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية يكون التأويل فيها متساوقا مع وحدة الرؤيا الممكنة، ووحدة نتاج تفاعلات المحصلات الخبرية المتساوقة والمتصارعة لتوليد أشكال جديدة من التأويلات»[4]، وحكايات الرواية هنا تتناص مع حكايات "ألف ليلة وليلة" ليس فقط من حيث الأحداث ولكن أيضا من حيث الموضوع المطروح داخل الرّواية.

(1) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص203.

(2) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-، ص 333.

(3) إنعام بيوض، المصدر السابق، ص156.

(4) عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل-مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 74.

كما يكتسي اسم "نور" كدال رمزي مجموعة من المدلولات العميقة لتتفاعل مع دال رمزي آخر هو "نجم" الذي يحمل بدوره مدلولات مقابلة في متن الرواية، بحيث يمثل هذا التقابل بين النور والنجم مصدرا للدلالة الإيحائية التي تحيل بنا إلى موضوع اللغة الشعرية، حيث للنور دلالة: الضياء والظهور والتبصر الذي يتجسد عبر متن الرواية في شخصية "نور" التي تملك ذكاء وبصيرة يضاهيان شعاع النور في الإضاءة على العالم المظلم مكناها من الاعتماد على النفس، واجتياز مجاهل كثيرة في حياتها، واكتشاف الحقائق التي كانت تجهلها عندما كانت صغيرة، فكان سعيها إلى خلق عالم النور لتتقاسمه مع الرجل الذي تحب.

وتعد العلاقة القائمة بين "نور" و"نجم" المحرك الأساسي للدلالة التأويلية عند القارئ، إذ إنّ المتتبع لمسار الفاعلين يمكنه الكشف عن كيفية تداخل النور مع النجم انطلاقا من تتبعنا للدلالات الواردة في الحقل المعجمي المنتمية إليه وعلاقتها بالدلالات الرمزية البعيدة والموحية «لذلك فإن القراءة الدلالية الاستبطانية مفتوحة، لا تنتهي إلى معنى محدد، ولكنها تعكف على ملاحقة المضمر الدلالي في جميع تمظهراته ومستوياته الترميزية والتشفيرية»[1] تجسدها السارد من خلال الملفوظ التالي: «عرفت أن النور الذي يصلنا من نجمة ما ليس إلاّ إشعارا بأفولها وخبوّها»[2]، فقد وزع السارد النور والظلام داخل الرّواية عن طريق محاولة لفت انتباه القارئ لفهم الأشياء وإدراكها والغموض الذي ينتاب شخصية "نجم"، حيث تبدأ المقابلة الصدامية بين النور والنجم عبر كلمات تنتمي لحقل دلالي واحد كأنّها مقابلة بين الماء والتراب فالنجم والنور واحد له أكثر من دلالة في الواقع ثم تنحصر دلالته وتضيق إذا ربطناها بقضية المرأة، وهي القضية المتنامية داخل الرواية. لذلك تصّر "نور" على المقاومة والتصدي، وإدراكها أن الحل الوحيد هو العمل على مواجهة الظلم والاستبداد، فهي لا تنطق فجأة بل تتحدث من خلال الرسم والعفوية والإصرار والانتماء والانتشار، والخلود...الخ، كل هذه القيم التي تتحلى بها شخصية "نور" تتم بالوقوف في

(1) المرجع نفسه، ص75.

(2) إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص55.

وجه الإهانات وظلامية القرارات وضيق القيود والأخطار التي تواجهها، إلا أنّها تؤكد إيمانها العميق ببلوغها أهدافها وآمالها المعلومة (الحرية والخلاص)

لذلك ستستمر المرأة" نور" في رحلتها الأليمة مخترقة ضيق المكان والأفضية والأزمنة المضطربة والمتداخلة، لتبدأ خطوتها بالخروج من المشهد الداكن/ اللون إلى مشهد تضطرب فيه الرؤية وهو تحول من الظلام المعتم المطبق على "نجم" إلى النور المضيء والصاخب. فتقول الرواية هذا التحول فنيا عبر تكرار تقنية "المشهد"، وتؤكد خطواتها المتنظمة من خلال ضبط المقطع في آخر الرّواية «ما إن لفتها وحدة المكان حتى أصبح نداء البحر أكثر رتابة وإلحاحا.نزلت الدرج الحجري المؤدي إلى الشاطئ، ولراحت تنصت إلى وقع أقدامهاعلى الرمال المثقلة بذرات الماء ... »[1]وهو مقطع مفتوح يساعد الصورة المندفعة من وصف المشهد على الخروج ويتكرر هذا المقطع في عالم نجم الداكن اللون وكذلك في الوحدة المضطربة لعالم "نور" الناصع البياض، وهكذا« لا تتحقق فعالية التأويل إلا في إطار تحليل متسق ومغاير يراعي العلاقة بين جميع مكونات النص الرئيسية»[2] وبهذه الطريقة تتنامى المشاهد عبر الرواية من خلال العلاقة التي تجمع نص الرواية بنصوص سابقة سواء عبر تقنية التعلق النبي أو عن طريق ظاهرة التناص، وهي ميزة جمالية تبنتها الكاتبة في إلقاء خطاب الرواية وتبليغ أسرار المرأة "نور" ونشرها.

توصلنا من خلال هذا الفصل إلى أنّ عتبات هذه الرّواية تعتمد على لغة الإيحاء والتكثيف الدلالي، حيث تراهن على استدراج المتلقي إلى استنطاق متنها النصي، ومن ثمة إغرائه لاقتناء الكتاب والولوج إلى محتواه السردي.

كما أنّ جملة العنوان قد انزاحت عن سمة اللّغة التقريرية والوظيفة التعيينية، ويمثل الشفرة الرمزية داخل الرواية، حيث حقق عنوان الرواية نصيته الذاتية عن طريق تبنيه لإستراتيجية لغوية بنائية مغرية للقارئ، ما أكسبه قيمة دلالية واسعة ومتنامية عبر مسار

(1) المصدر نفسه، ص204-205.

(2) حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 163.

الرّواية، فقد فتح باب البحث والتأويل للكشف عن اللغز الذي يطرحه النص. وتتبع دلالاته داخل النص تكشف عن حضوره على شكل لازمة، ما يجعل منه نواة دلالية تضمن للنص تماسكه الدلالي.

لقد صيغت لغة الرّواية بطريقة شاعرية معتمدة على الاستبطان بكشفها عن خبايا الذوات واستقراء الذاكرة، وذلك عن طريق تقنية الاسترجاع وفعل التذكر الذي تمارسه الذوات لاستحضارها للماضي البعيد.

وتعامل خطاب الرواية مع أنساق لغوية مركبة ومتداخلة وشبكات نصية معقدة ومتفاعلة جعل من العلاقة القائمة بين المتعاليات النصية الواردة في هذه الرواية من مناص، وتعلق نصي وتناص، القدرة على ربط نص الرّواية بنصوص أخرى غيره وإبعاد القارئ من الوقوع في حيز قراءة مغلقة على النص وذلك بمنحه قراءات أخرى ودلالات منفلتة من معانيها المعجمية ما أضفى عليها دينامية وحركية دلالية متنامية، تزكي فعل القراءة وتجدده.

حيــاة الكاتبــة

الحياة المبكرة

ولدت إنعام بيوض في دمشق، من أب جزائري وأم سورية شركسية، بدأت مسارها الجامعي في جامعة دمشق لتغادرها بعد سنتين إلى الجزائر.

المسيرة العلمية

حصلت على ليسانس في الترجمة الفورية (فرنسية، انجليزية، عربية)، ثم ماجستير في الترجمة الأدبية، ثم دكتوراه دولة في تعليم وتقييم الترجمة.

المسيرة العملية

الدكتورة إنعام بيوض كاتبة وشاعرة وفنانة تشكيلية جزائرية متميزة، عملت في مجال الترجمة، حيث أنجزت العديد من الترجمات في الشعر والرواية والفن وعلم الآثار، أحيت العديد من المعارض الفنية في الجزائر وفرنسا، وتشغل حاليا منصب مدير المعهد العالي للترجمة بالجزائر التابع لجامعة الدول العربية.

أعمالها الأدبية

نشر لها ديوان شعري "رسائل لم ترسل" عن منشورات البرزخ، ولها ديوان آخر تحت الطبع، بعنوان "إلى من ليست بشقراء لكنها تحاول"، وقد نشرت العديد من الدراسات مثل "الترجمة مشاكل وحلول" عن منشورات ANEP. كما صدرت لها رواية "السمك لا يبالي" التي فازت بجائزة مالك حداد في دورتها الثانية مناصفة مع رواية "لاروكاد" لعيسى شريط عام 2003. يراجع الموقع الإلكتروني : www.marefa.org

قائمة المصادر والمراجع

أولا: قائمة المصادر والمراجع باللّغة العربية:

القرآن الكريم

1. الكتب:

1. إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004.
2. ألف ليلة وليلة، تقديم: مزيان فرحاني، ج1، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية موفم للنشر، الجزائر، 1994.
3. بول ريكور، نظرية التأويل-الخطاب وفائض المعنى-، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003.
4. تيفين ساموبل، التناص ذاكرة الأدب، تر: د.نجيب غزاوي، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2007.
5. جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي أسعد ، ط1، دار الحوار، دمشق، 2003.
6. جرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر:عبد الرحيم حُزل،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،2002.
7. جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان، تر:عبد الحميد بورايو، منشور في سلسلة وقائع سيميائية جديدة، المطبوعات الجامعية، ليموج، فرنسا، ع82، 2002.
8. حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.
9. حسين خمري، نظرية النص-من بنية المعنى إلى سيميائية الدال-، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2007.
10. حميد الحمداني، بنية النص السردي،- من منظور النقد الأدبي- ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.
11. ـــــ القراءة وتوليد الدلالة، ط1 ، الدار البيضاء، 2003.

12. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان-مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية- دراسات التلوين، دمشق، 2007.

13. خديجة صبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999.

14. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

15. ــــــ السيميائيات السردية، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2006.

16. رولان بارث، مبادئ في علم الأدلة، تر:محمد البكري،الدار البيضاء، 1986 .

17. سعيد بن كراد، النص السردي- نحو سميائيات للإيديولوجيا، ط1، دار الأمان، الرباط، 1996.

18. سعيد يقطين، انفتاح النصّ الرّوائي،-النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001.

19. ــــ الرّواية والتراث السردي، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

20. سمير المرزوقي، جميل شاكر،مدخل إلى نظرية القصة، ط1،الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.

21. شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد-التشكلات النوعية لصور الليالي-، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001.

22. عبد الحق بلعابد، عتبات-جيرار جنيت من النصّ إلى المناص-ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

23. عبد الحميد بورايو، منطق السرد، المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

24. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل-مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة-، ط1، دار الوصال، الجزائر، 1994،

25. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط6، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، 2006.

26. محمد برادة وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، ط1، دار ابن رشد، ط1، الدار البيضاء، 1981.

27. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

28. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2006.

29. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971.

30. نتالي بيقي-غروس، مدخل إلى التّناصّ، تر: عبد الحميد بورايو، الجزائر، 2004 .

31. يوسف الإدريسي، عتبات النص- بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر-، ط1، منشورات مقاربات، الدار البيضاء، 2008.

2- المقالات والمجلات:

32. عبد العالي بشير، "الصورة في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي"، مجلة الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، ع10، منشورات وزارة الثقافة مديرية الثقافة لولاية برج بوعر يرج-الجزائر، 2008.

33. كريبع نسيمة، "آلية قراءة اللوحات الفنية لوحة حسن الموظفة في رواية " ذاكرة الجسد"" مجلة عبد الحميد بن هدوقة، ع10، منشورات وزارة الثقافة مديرية الثقافة لولاية برج بوعر يرج-الجزائر 2008.

34. محمد إبراقن، "دراسة حالة خصائص الدليل" المجلة الجزائرية للاتصال، ع6 و7، معهد علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، ربيع وخريف، 1992.

35. الطيب بودربالة، "قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس" مجلة السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي،ع 2، منشورات قسم الأدب العربي جامعة محمد خيضر، الجزائر، 2002.

3-المعاجم والقواميس:

36. ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري)، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، 1990.

37. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي-انجليزي-فرنسي)، منشورات دار الحكمة، الجزائر، فيفري2000.

38. سهيل إدريس، قاموس المنهل (فرنسي-عربي)، ط38، بيروت، 2008.

ثانيا-المراجع باللغة الفرنسية:

1-الكتب:

39. Bernard Cocula, Claude Peyroute, Sémantique de l'image,- Pour une approche méthodique des messages visuels-, Librairie Delagrave, Paris,1986 .

40. Courtés (J.) Analyse Sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation, Hachette, Paris, 1991.

41. Genette (G.) Palimpsestes-la littérature au seconde degré-, éditions du seuil, Paris,1982 .

42. ________, Seuils, édition de seuil, Paris,1987 .

43. Greimas (A.J) Courtes (J) Introduction à La sémiotique narrative et discursive, Paris, Hachette, 1976.

44. Greimas (A.J) Du sens II, Essai sémiotiques, Editions du Seuil, Paris, Septembre 1983.

45. Groupe D'entrevernes, Analyse sémiotique des textes, Introduction théorie pratique, Presses Universitaires de Lyon, Paris, 1984.

46. Nicole Everaert-Demedts, Sémiotique Du Récit, 3eme édition, Editions de Boeck Université, Bruxelles, 2004.

2- القواميس:

47. Greimas A.J, Courtés J, Dictionnaire Raisonné De la Théorie de Langage, Hachette, Paris, Tome1 -2, 1979.

3- مواقع الانترنت

48. ببليوغرافيا خاصة بالكاتبة "إنعام بيوض" www.marefa.org
49. سوسن الأبطح "الغلاف...ألعوبة الناشر لاستغلال القارئ أو وسيلة احترامه؟" جريدة العرب الدولية -الشرق الأوسط- ع 8554، www.aawsat.com 30 ابريل 2002.
50. شادية شقرون، قراءة في كتاب سيمياء اللون...في "رياح وأجراس" لفهد الخليوي، مجلة دليل الكتاب، http://www.dalilmag.com 22 فبراير 2010.
51. صور مريم العذراء http://ar.wikipedia.org/wiki
52. عصام الدين، أنواع الرسم وتعريف الفن التشكيلي، 22 جانفي2010، الموقع الالكتروني: http://hewar.khayma.com
53. ميلود الشلح، "علماء النفس قد صنفوا شخصية المرأة على حسب الألوان"، www.Ouzenzoul.maktoobblog.com، 10 يناير 2006.







دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ خلــوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com